arta

ANUL XXXV Nr. 8 /1988

UNIUNEA ARTIȘTILOR PLASTICI DIN R.S.R. BIBLIOTECA Nr.

UNIUNEA ARTIȘTILOR PLASTICI DIN R.S.R. BIBLIOTECA Nr.

arta

ANUL XXXV Nr. 8/1988

REVISTĂ A UNIUNII ARTIŞTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

REDACŢIA:

STR. C. A. ROSETTI 39, telefon 13.13.80, cod 70205 Bucureşti 2

ADMINISTRAŢIA:

Uniunea Artiştilor Plastici str. Nicolae Iorga 21, telefon 50.73.15, 70.71.80, cod 71118 Bucureşti 1

COLECTIVUL REDACŢIONAL:

Dan Grigorescu — redactor şef; François Pamfil — secretar responsabil de redacţie, Mihai Drişcu, Călin Dan

RESPONSABIL DE NUMĂR:

Călin Dan

PREZENTARE GRAFICĂ:

Rodica Rădulescu

PREZENTARE TEHNICĂ:

Gheorghe Matei

FOTOGRAFII ALB-NEGRU:

Atanase Cartojan, Mihai Oroveanu, Cornelia Şoancă, Adrian Guţă, Emil Berdeli, Eugeniu Lupu, Gabriel Popian, Dinu Lazăr, Dénes Molnár, Micu Marcu

DIAPOZITIVE COLOR:

Mihai Oroveanu, Florin Hornoiu, Cristinel Trancă

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poştale, factorii poştali şi la Ad-ţia revistei ARTA din str. Nicolae Iorga 21, Bucureşti

Costul unui abonament: lei 360 anual (12 apariţii); lei 180 — 6 luni

Pour l'étranger: ROMPRESFILATELIA — Le département export-import presse, Bucarest, Calea Griviţei nr. 64—66, P O Box 12—201, Telex 10376 PRSFIR

Prix de l'abonnement: 33 dollars par an (12 numéros)

40541

Lei 30

TIPARUL INTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ », CALEA ŞERBAN VODĂ 133—135, Bucureşti, România

EDITORIAL	1	Artă şi istorie	ARTA
REPERE ARTISTICE PE HARTA ŢĂRII	4	Complexul muzeal Săvîrşin	Dan Grigorescu, Horia Medeleanu, Mihai Drişcu, Călin Dan
CRONICA	8	Margareta Sterian	Gheorghe Vida
DIN ISTORIA ARTEI ROMÂNEŞTI	9	Glose la Lucian Grigorescu	Magda Cârneci
	11	George Juster	Dan Grigorescu
OPINII	11	Desenul ca sinteză sculpturală	François Pamfil
DIN ISTORIA ARTEI ROMÂNEŞTI	12	Constantin I. Stăncescu	Petre Oprea
PREZENŢE ROMÂNEŞTI	14	Desen şi sculptură românească în Iugoslavia	Adrian Guţă
FIŞE DE ISTORIA ARTEI	18	Consideraţii asupra perspectivei artistice, componenta raţională a actului de creaţie plastică	Zamfir Dumitrescu
MERIDIANE	21	Siqueiros sau ochiul condorului	P. Frâncu
ESEU	23	Paradoxul valorii în arta naivă	Victor Ernest Maşek
ATELIER 35	26	Delia Şerban-Brânduşescu, Ioan Gnandt	Mihai Ispir, Călin Dan
PROFIL	28	Miron Agafiţei	Theodor Redlow
ATELIER 35	30	Mircea Popescu	Călin Dan
CĂRŢI/IDEI	32	Cătălin Davidescu: Ion Ţuculescu	Gheorghe Vida
CRONICĂ	33	Rodica Chişu	Rodica Pascu
	34	Jurnalul galeriilor	Mihai Mitre, Ileana Pintilie, Valentin Ciucă, G. Grigore
	38	Colocvii ARTA	
ARHIVA BRÂNCUŞI	40	Brâncuşi şi unele amintiri despre el	Micu Marcu

COPERTA	I	Ofrandă	Eugen Popa

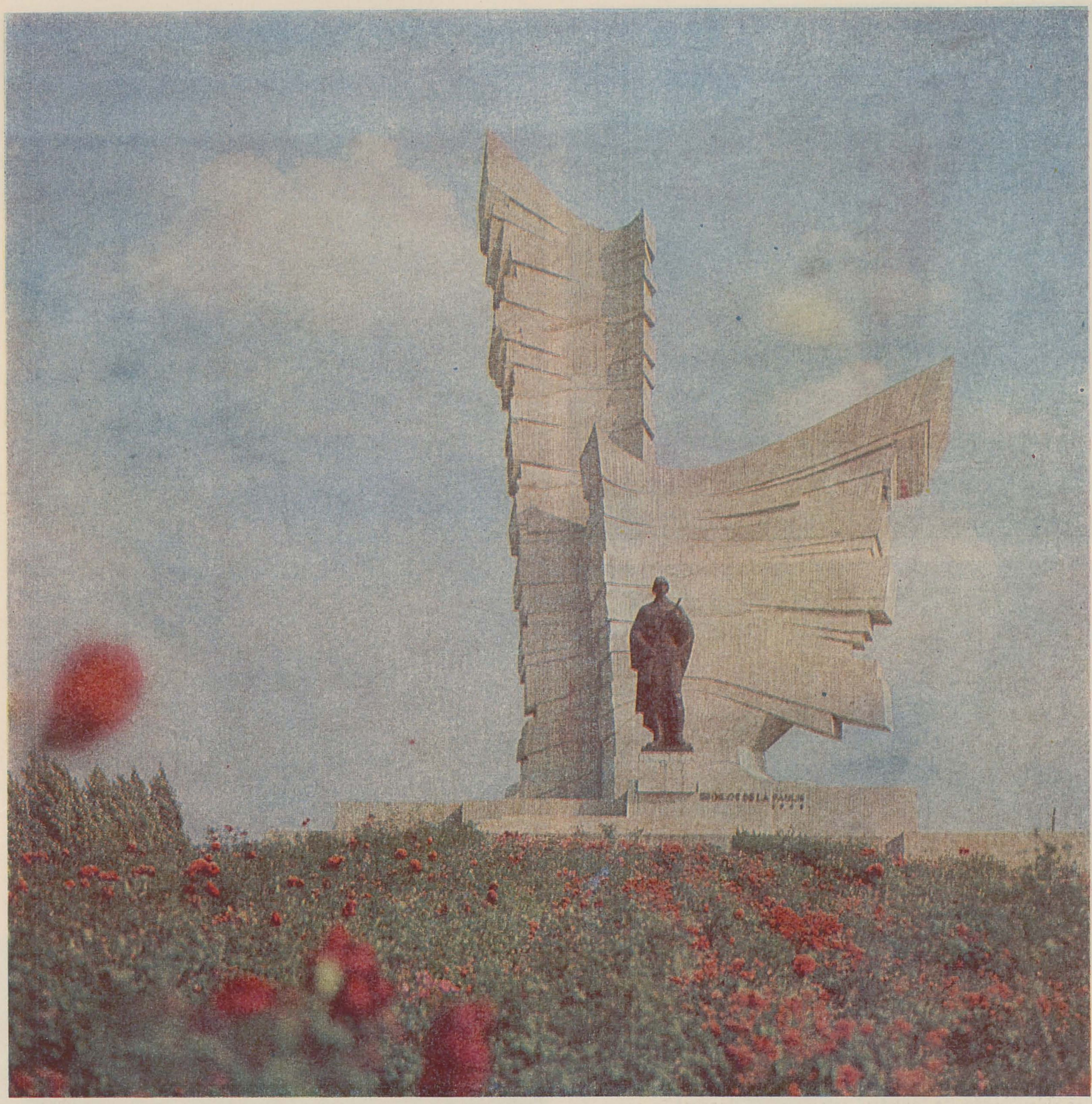
EDITORIAL	1	Art et histoire	Arta
REPÈRES ARTISTIQUES SUR LA CARTE DU PAYS	4	La complexe artisrtique et culturel de Săvîrşin	Dan Grigorescu, Horia Medeleanu, Mihai Drişcu, Călin Dan
CHRONIQUE	8	Margareta Sterian	Gheorghe Vida
PAGES D HISTOIRE DE L'ART ROUMAIN	9	Glosses sur la peinture de Lucian Grigorescu	Magda Cârneci
	11	George Juster	Dan Grigorescu
OPINIONS	11	Le dessin comme synthèse sculpturale	François Pamfil
PAGES D HISTOIRE DE L'ART ROUMAIN	12	Constantin I. Stăncescu	Petre Oprea
PRÉSENCE ROUMAINES	14	Dessin et sculpture roumaine en Yougoslavie	Adrian Guţă
FICHES POUR UNE HISTOIRE DE L'ART	18	Considérations sur la perspective artistique, la composante raisonné de l'acte de création plastique	Zamfir Dumitrescu
MERIDIENS	21	Siqueiros ou l œil du condor	P. Frâncu
ESSAI	23	Le paradoxe de la valeur dans l'art naif	Victor Ernest Maşek
ATELIER 35	26	Delia Şerban-Brânduşescu, Ioan Gnandt	Mihai Ispir, Călin Dan
PROFIL	28	Miron Agafiţei	Theodor Redlow
ATELIER 35	30	Mircea Popescu	Călin Dan
LIVRES/IDÈES	32	Cătălin Davidescu: Ion Ţuculescu	Gheorghe Vida
CHRONIQUE	33	Rodica Chişu	Rodica Pascu
	34	Le journal des galéries	Mihai Mitre, Ileana Pintilie, Valentin Ciucă, G. Grigore
	38	Les Colloques de la revue ARTA	
LES ARCHIVES BRANCUSI	40	Quelques souvenirs sur Brancusi	Micu Marcu

COUVERTURE	I	Offrande	Eugen Popa

ПЕРЕДОВАЯ СТАТЬЯ	1	Искусство и история	Арта
ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ РЕПЕРЫ НА КАРТЕ СТРАНЫ	4	Музейный комплекс в Сэвыршине	Дан Григореску, Хория Меделяну, Михай Дришку, Кэлин Дан
ХРОНИКА	8	Маргарета Стериян	Георге Вида
ИЗ ИСТОРИИ РУМЫНСКОГО ИСКУССТВА	9	Глоссы к Лучиану Григореску	Магда Кырнеч
	11	Джордже Жустер	Дан Григореску
МНЕНИЯ	11	Рисунок как скульптурный синтез	Франсуа Памфил рж
ИЗ ИСТОРИИ РУМЫНСКОГО ИСКУССТВА	12	Константин И. Стэнческу	Петре Опря
РУМЫНСКОЕ ПРИСУТСТВИЕ	14	Румынский рисунок и румынская скульптура в Югославии	Адриан Гуцэ
КАРТОЧКИ ИЗ ИСТОРИИ ИСКУССТВА	18	Соображения относительно художественной перспективы, рациональной составной части акта пластического творчества	Замфир Думитреску
МЕРИДИАНЫ	21	Сикейрос или глаз кондора	П. Фрынку
ЭССЕ	23	Парадокс ценности в наивном искусстве	Виктор Эрнест Машек
АТЕЛЬЕ 35	26	Делия Шербан-Брындушеску, Иоан Гнандт	Михай Испир, Кэлин Дан
ПРОФИЛЬ	28	Мирон Агафицей	Теодор Редлов
АТЕЛЬЕ 35	30	Мирча Попеску	Кэлин Дан
КНИГИ/ИДЕИ	32	Кэтэлин Давидеску — Ион Цукулеску	Георге Вида
ХРОНИКА	33	Родика Кишу	Родика Паску
	34	Журнал галерей	Михай Митре, Пинтилие Валентин Чукэ, Г. Григоре
	35	Коллоквиум ИСКУССТВО	
АРХИВ БРЫНКУШЬ	40	Брынкушь и некоторые воспоминания о нем	Мику Марку

НА ОБЛОЖКЕ	I	Жертвоприношение	Еуджен Попа

https://biblioteca-digitala.ro



EMIL VITROEL — *Monumentul eroilor de la Păuliș*

artă și istorie

Existența fiecărui popor cunoaște momente istorice fundamentale, a căror semnificație reverberează peste timp, modificînd destinele și deschizînd orizonturi nebănuite. Ființa istorică a neamului nostru a cunoscut un astfel de moment acum 44 de ani, la 23 August 1944, cînd s-a declanșat Revoluția de eliberare națională și socială, antifascistă și antiimperialistă, rezultatul reunirii tuturor forțelor democratice și progresiste din România, sub îndrumarea și la inițiativa Partidului Comunist Român. Acesta a fost începutul unui lung drum de lupte și victorii, drum străbătut de întregul popor, întîi alături de armata română, pînă la zdrobirea definitivă a dușmanului, apoi, în mod pașnic, pentru construirea noii societăți a dreptății și egalității, pentru comunism. Prin actul revoluționar împlinit acum 44 de ani, poporul român și-a dovedit, încă o dată, maturitatea politică, forța morală, capacitatea de a se înscrie în liniile majore ale istoriei lumii. A fost un act de eroism, dar și un act simbolic, sub semnul căruia se așează deceniile de efort și luptă fertilă ce au urmat. «23 August va rămîne veșnic în conștiința poporului, amintirea sa transmițîndu-se din generație în generație, ca un simbol strălucit al eroismului maselor populare, al spiritului revoluționar al comuniștilor, al tuturor militanților progresiști din patria noastră», arăta tovarășul Nicolae Ceaușescu.

Poporul român sărbătorește ziua de 23 August într-o atmosferă entuziastă, de muncă rodnică, într-o deplină unitate în jurul partidului, al secretarului său general, în atmosfera de puternică angajare revoluționară, generată de ideile și orientările de excepțională însemnătate teoretică și practică cuprinse în Tezele din aprilie privind perfecționarea activității organizatorice și politico-ideologice. În perioada care a trecut de la actul istoric înfăptuit la 23 August 1944, poporul român, condus cu clarviziune de partidul său comunist, a înfăptuit mari și profunde transformări revoluționare pe pămîntul patriei. În acest proces complex, Congresul al IX-lea al partidului reprezintă momentul de cea mai mare însemnătate, marcînd începutul unei ere noi, de adîncire a democrației, de propulsare a României socialiste pe noi căi ale dezvoltării. Congresul al IX-lea a inaugurat o epocă de glorioase împliniri, caracterizată printr-un puternic spirit înnoitor, care a dat un nou impuls gîndirii și activității revoluționare, punînd

https://biblioteca-digitala.ro

GABRIELA MANOLE ADOC, GHEORGHE ADOC — *Independența*

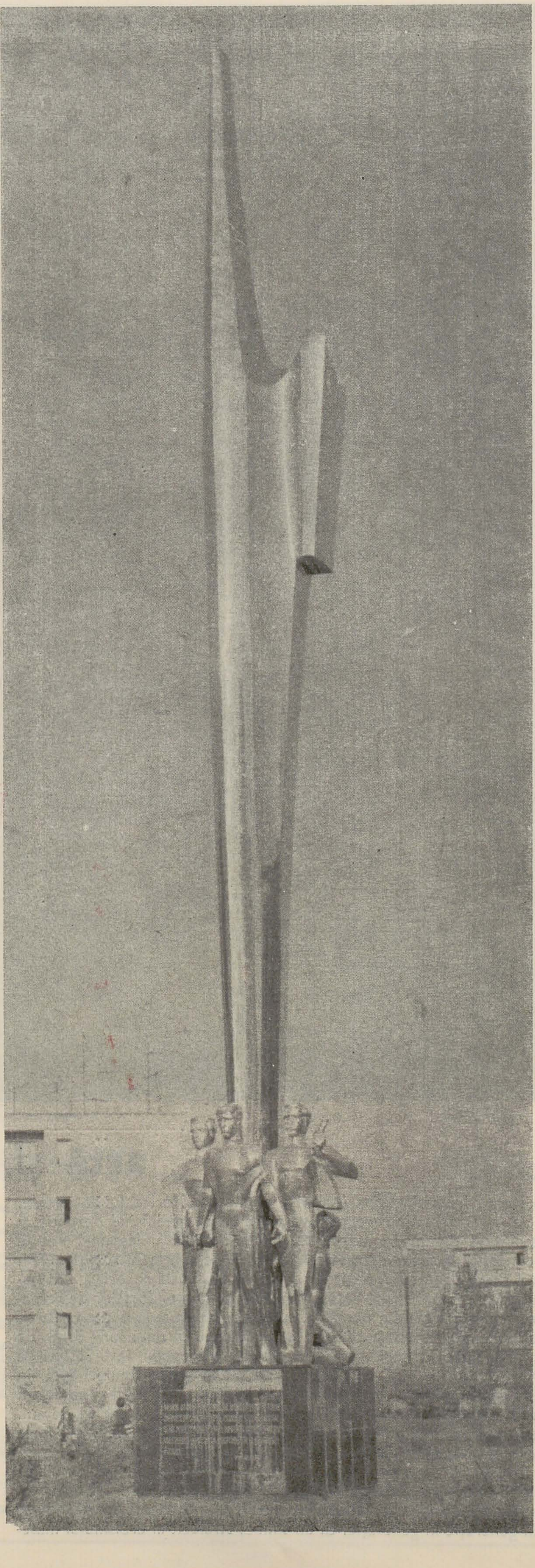
SPIRU CHINTILĂ — *Șantier*

larg în valoare capacitățile și energiile întregului popor, asigurînd valorificarea la un nivel superior a mijloacelor materiale și umane de care dispune societatea noastră socialistă.

Marile transformări produse în anii Epocii Nicolae Ceaușescu au marcat și munca oamenilor de cultură și artă. Entuziasmul creator a atins culmi nebănuite, numărul celor care își exprimă în opere de artă talentul și angajarea revoluționară a crescut; după cum a crescut în mod semnificativ numărul lucrărilor importante, de referință, al capodoperelor. Artiștii plastici din țara noastră, dovedind pe lîngă talent și o indiscutabilă maturitate politică, se află în primele rînduri ale acestui detașament de frunte care e cultura socialistă. Prin efortul lor ei caută să sintetizeze în imagini sugestive eroismul acestor ani glorioși. În opere monumentale, de generoasă respirație, istoria acestor vremuri, dar și îndelungata și glorioasa istorie a neamului, capătă chipul eternității.

Așa cum arăta tovarășa Elena Ceaușescu în cuvîntarea rostită cu prilejul marii adunări populare consacrate sărbătoririi zilei naționale — « Toate aceste minunate realizări demonstrează forța și capacitatea partidului nostru comunist, care slujește neabătut interesele fundamentale ale întregii națiuni, îndeplinindu-și cu cinste misiunea sa istorică de a conduce poporul român pe calea socialismului, a bunăstării, libertății și independenței patriei ». Sub semnul marii sărbători, artiștii din România, alături de întregul popor, aduc omagiul lor unei istorii milenare, glorioase și care obligă la angajamente exemplare.

arta



CONSTANTIN LUCACI — *Monumentul partizanilor*

ALBIN STĂNESCU — *Constructori*

MARIUS BUTUNOIU — *Mihai Viteazu*

GHEZA VIDA — *Monumentul eroilor de la Moisei*

MARTIN IZSÁK — *Monumentul ostașului român*

comuniune sufletească

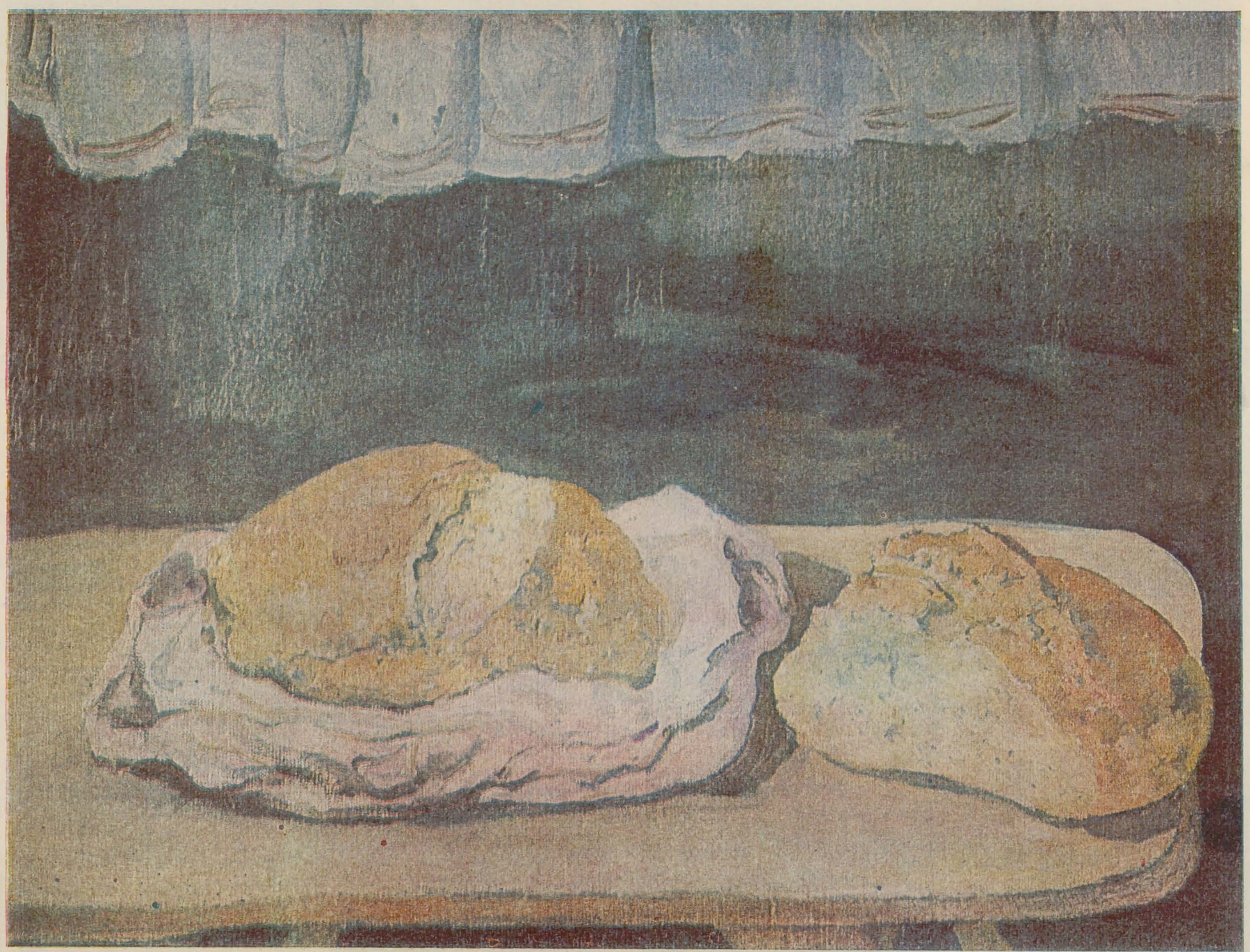
dan grigorescu

Inaugurarea Complexului cultural de la Săvîrșin are o semnificație care o depășește pe aceea obișnuită a donării unei colecții de artă către o instituție publică. E adevărat, firește, că într-un act de acest fel, în integrarea unor valori într-un circuit larg, deschis iubitorilor de artă, sînt cuprinse, prin însăși natura lucrurilor, sensurile generoase ale culturii în acțiune. De data aceasta, însă, faptele proiectează înțelesuri mai complexe.

În primul rînd, locul unde s-a petrecut evenimentul. Întoarcerea unui artist de statura lui Eugen Popa în satul lui e o împrejurare mai importantă decît ar lăsa a se înțelege raporturile sentimentale cu meleagurile copilăriei; artistul, a cărui creație s-a impus cu meritată autoritate în întregul orizont al artei românești contemporane, omagiază cu simplitate, fără emfază, universul din care descind formele și sensurile artei moderne românești. Îndemn, pentru mulți dintre noi, de a medita din nou asupra dialecticii care creează relații — nelimitate la mărunte funcții mimetice — între modernitatea spiritualității noastre tradiționale și aceea a culturii din aceste ultime decenii.

Satul românesc e, înainte de toate, un spațiu spiritual. Și întoarcerea lui Eugen Popa în Săvîrșin înseamnă nu o *revenire*, ci consemnarea unei permanențe: artistul a aparținut întotdeauna acestei lumi de la hotarele vestice ale României, acolo unde s-a clădit o umanitate specifică. Profundul caracter românesc al culturii din cîmpia Mureșului nu i s-a transmis lui Eugen Popa prin intermediul unor « subiecte », al imagisticii, eventual învăluite în nostalgice reverberații. Ci s-a răsfrînt, intens, în starea de spirit ce i-a guvernat opera. În al doilea rînd, structura recent inauguratului muzeu adaugă un convingător argument la concluziile oferite de sinteza viziunii moderne cu semnificațiile artei tradiționale românești. Donația Ginei Hagiu și a lui Eugen Popa, exprimînd, în ansamblul lor, vocația înnoirilor stilistice, stau alături de admirabila colecție folclorică adunată de un pasionat iubitor al autenticului, învățătorul Iosif Dohangie. Nimic strident în această alăturare; totul are o inegalabilă limpezime, o logică interioară care pune în lumină identitatea funciară a artei românești moderne cu spiritul tradiției.

Cine ar putea să uite imaginea oamenilor din Săvîrșin și a celor veniți din alte sate (unii de departe), sub soarele fierbinte al începutului de vară, participînd la un fapt de cultură pe care îl simțeau ca fiind *al lor?* La Săvîrșin nu a avut loc doar un eveniment de artă, ci unul de profundă comuniune sufletească.



https://biblioteca-digitala.ro

eugen popa

horia medeleanu

Întoarcerea la obîrşii l-a determinat pe pictorul Eugen Popa să doneze comunei Săvîrşin (jud. Arad) un număr impresionant din lucrările sale de pictură şi grafică. Gestul poartă încărcătura unor semnificaţii adînci. Strănepotul ţăranilor de la 1784, aflat în pragul vîrstei bilanţurilor, poate privi îndărăt cu conştiinţa lucrului îndeplinit. Frumuseţile mirifice ale Văii Mureşului, care i-au mîngîiat privirile în anii copilăriei, depuse în adîncul sufletului, au rodit de-a lungul vieţii sale într-o operă luminoasă şi calmă, tonică în substanţa ei intimă. Şi cum, din tată în fiu, pruncul de ţărani ştie că trebuie să restituie ceea ce a primit cîndva, pictorul Eugen Popa se întoarce acasă pentru a-şi achita, cu onestitate şi simplitate, datoria. I s-a alăturat firesc, cu un entuziasm curat, soţia sa, pictoriţa Gina Hagiu. De pe meleagurile străbătute împreună, gustul ales al artistei a adunat obiecte de artă decorativă orientală (porţelanuri, mobilier, piese vestimentare şi de metal), lucrări de grafică datorate unor artişti de renume. Multe din obiectele donate de ea au fost culese în peregrinările prin diferitele zone ale ţării (ceramică, pictură pe sticlă şi lemn, costume, ţesături, arta lemnului).

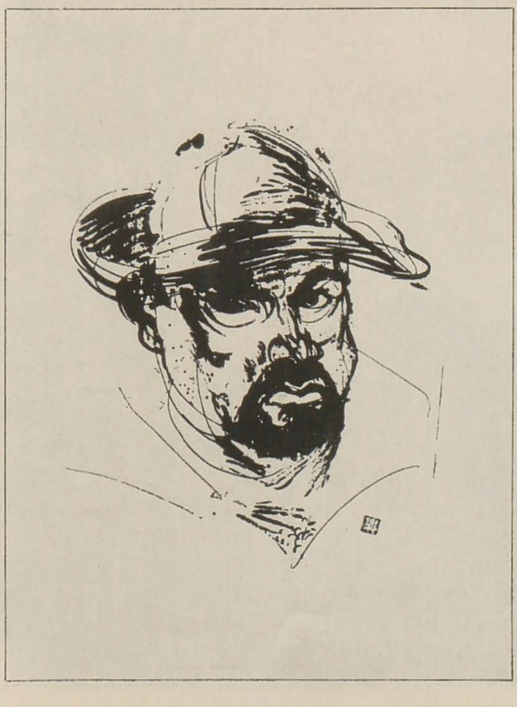
Poate că darul celor doi artişti nu ar fi dobîndit întregul înţeles dacă nu ar fi contribuit şi un om al locului, vrednicul şi inimosul învăţător din satul Temeşeşti, Iosif Dohangie.

Dascălul din Temeşeşti, prieten din copilărie cu pictorul, a strîns cu sîrg şi răbdare tot ce aminteşte de acest trecut, tot ce a scăpat de eroziunea timpului: documente şi vîrfuri de lance, ceramică dacică, blide şi oale produse de renumitele centre de olari din Valea Mureşului (Birchiş şi Lipova), ţesături şi stîlpi ciopliţi de pridvor, o gamă largă de vestigii ale civilizaţiei ţărăneşti din aceste părţi.

Săvîrşinul capătă azi o nouă şi minunată înfăţişare. La această înfăţişare nouă contribuie din plin şi fapta artistului.

p. 4
Pe Mureş cu brodul
Peisaj în China
Plini

p. 5
Natură statică
Portretul mamei
Autoportret în China
Iarnă



https://biblioteca-digitala.ro

acasă

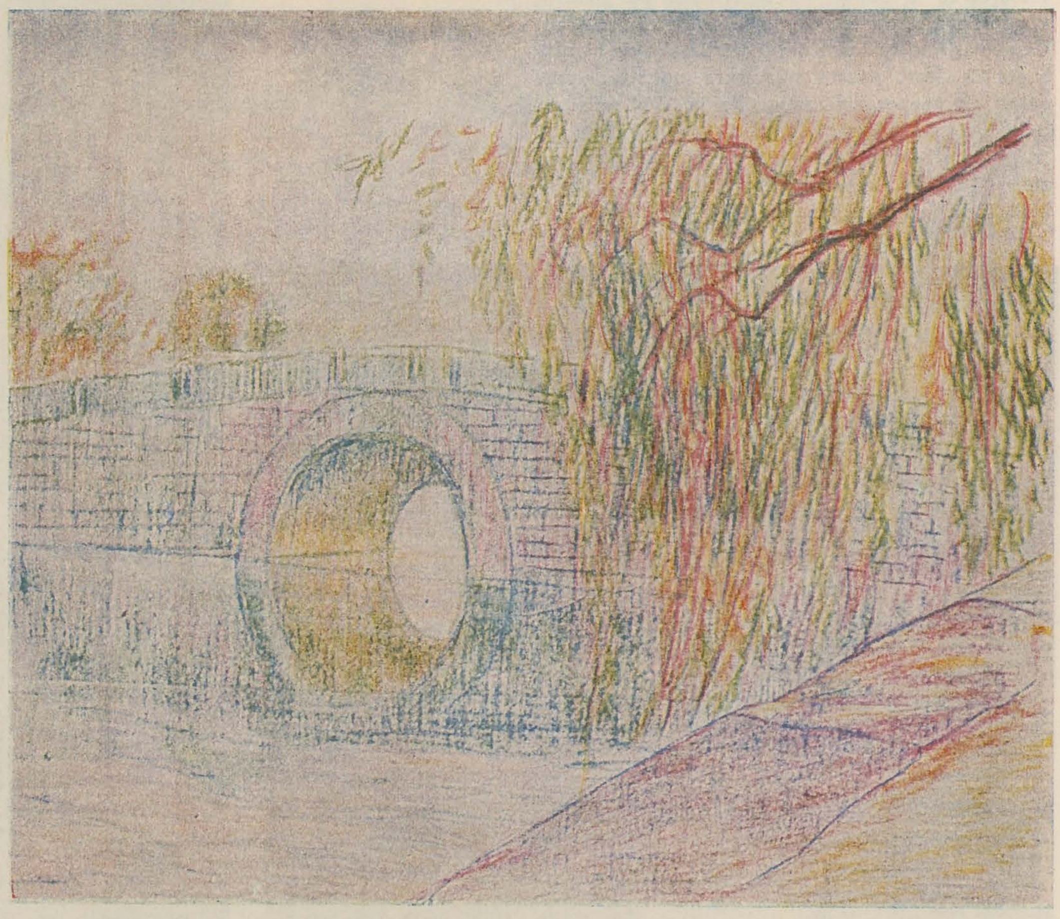
mihai drișcu

La patruzeci și cinci de ani de la debutul propriu-zis, Eugen Popa debutează și ca inițiator de așezămînt artistic în locurile de obîrșie, prin ampla donație (peste 100 lucrări de pictură și grafică), făcută comunei Săvîrșin.
Această « selecție de autor » — pe care istoricii artei actuale vor trebui s-o ia în considerare — dovedește nu numai că Eugen Popa « are geniul locului de unde a plecat și are geniul anotimpurilor » (Fănuș Neagu), dar și deplina capacitate de *absorbție* și de *integrare* a unor experiențe diverse, milenare sau recente. Tradiția orientală (pentru chinezi « pictura e suma concepțiilor despre viață » și se ocupă cu « cele trei Entități — Cerul, Pămîntul și Omul »; vidul este semn, plenitudine; « cînd desenezi un copac, trebuie să simți încetul cu încetul cum te înalți odată cu el » sună un vechi proverb chinezesc; toate aceste « învățături » — și multe altele — nu au rămas fără consecințe în arta lui) coexistă cu soluții gestualiste (să ne amintim, din trecutul lui, acea pictură de acum vreun sfert de secol în care « dripping »-ul căpăta o spectaculoasă justificare figurativă). Asemenea achiziții plastice, grefate pe o viziune tradițional autohtonă, nu produc niciodată « fenomene de respingere », deoarece, în conduita sa artistică, Eugen Popa și-a apropriat ceva din fertilul paradox al lui Cocteau: « În îndrăzneală, tactul e să știi pînă unde poți merge prea departe ».
Cu calm și siguranță de « bun gospodar » — în sensul « economiei plastice » — Eugen Popa urmărește formulările limpezi, atît în arta sa, cît și în acest gest exemplar cu « bătaie lungă » în cîmpul educației artistice.
Cu temeinicie didactică — fiindcă Eugen Popa a fost profesorul multor generații de graficieni — el a întreprins o « reparație » — aceasta ar fi motivația psihologică intimă — și a constituit, la el « acasă », un *microclimat* de artă valoroasă, care i-a lipsit în anii de dinaintea școlarizării artistice.
Printre altele — căci componenta de pedagogie artistică este subiacentă, discretă, ne-didactică, « topită » într-un mediu artistic — la Săvîrșin tineretul școlar — și nu numai el — se va familiariza « pe viu » cu tehnicile grafice și va putea face diferența între o acvaforte și o xilogravură, între o litografie și un monotip.
Microclimatul de care vorbeam a luat forma unei *colecții mixte* ce mai cuprinde, pe lîngă grafică semnată de artiști-prieteni din țară (desene de Corneliu Baba) și din străinătate, piese de artă orientală și de etnografie românească.
La acest « potlatch » — căci regula darului către o comunitate este aducerea a tot ce este mai valoros — participă și soția pictorului, Gina Hagiu, care a adus din China remarcabile exemple de porțelanuri, veșminte de lucru și de sărbătoare, iar din periplurile prin țară, picturi pe sticlă și lemn, costume, țesături, ceramică, mobilier, ustensile casnice. Li se alătură, cu colecția sa de vestigii istorice (între altele ceramică dacică) și de etnografie locală, învățătorul Iosif Dohangie.
Delicata și complicata problemă a « marierii » expoziționale a unor produse artistice atît de diferite a revenit pictoriței Gina Hagiu, care a reușit o « mise en place » după cea mai bună știință muzeografică actuală (păstrînd adică și acel aer intim, familiar, opus « muzeificării » sobre și distante). Ea a asigurat, în cele opt încăperi, un circuit logic, o expunere aerată, cu subtile « rime de vecinătăți », cu « insule de meditație », cu semnalarea unor « centri de interes ».
Acum Eugen Popa poate privi acest nou *loc al artei* cu mulțumirea « lucrului bine făcut »: singurul său regret — și aici nu mai poate fi vorba de vreo « reparație » — este acela de a nu fi păstrat nici o « corectură » a profesorului său Camil Ressu.

hedonism și spiritualitate

călin dan

Scriind, acum, despre Eugen Popa, sînt nevoit să îmi reprim coarda sentimentală pe care, ca orice aparent cinic, o conțin și eu; pentru că mi s-ar părea o impolitețe dublă și o intruziune nepermisă în lucruri ascunse, abordarea picturii și personalității lui Eugen Popa, ambele de o apolinică eleganță și de o melancolic-distantă senzualitate, cu criteriile unei subiectivități extraprofesionale. Continut și eu, la nivelul amintirilor — iremediabile — de copilărie, în ținutul pe care îl glorifică arta lui Eugen Popa, mi-e greu să mă obiectivez dincolo de rememorarea locului, pentru a intra în esențele mentale, general umane și profesionale ale acestor imagini. Voi recurge, și datorită unor vecinătăți de geografie spirituală, la ajutorul oferit de personalitatea blagiană, la acea cheie autobiografică pe care *Hronicul* . . . o oferă, à rebours, întregii creații. Ca și Blaga, Eugen Popa are fizionomia spirituală și ținuta socială tipică intelectualului transilvănean. O grație molcomă, o demnitate neostentativă a apariției, și, în același timp, o distanță prudentă, pe care sudicii o pot lua drept posomorală și care e rodul unui exercițiu diplomatic și al unui scepticism — ambele milenare. Conștiința de sine — de sine ca om — e dublată de liniștea unei conștiințe profesionale bine gospodărite la capitolul datorii și cheltuieli; într-o astfel de stirpe, artiștii nu își permit luxul contradicțiilor abisale, sau și le reprimă/sublimează în lucruri pozitive. Istoria le-a demonstrat că nu poți fi decît făcînd și i-a obligat la o eficacitate aproape mistică, ce ignoră pulsiunile individului. Peste toate aceste fapte (și drame) planează un hedonism înglobator, o știință superioară a fericirii liniștite, o savurare a confortului,

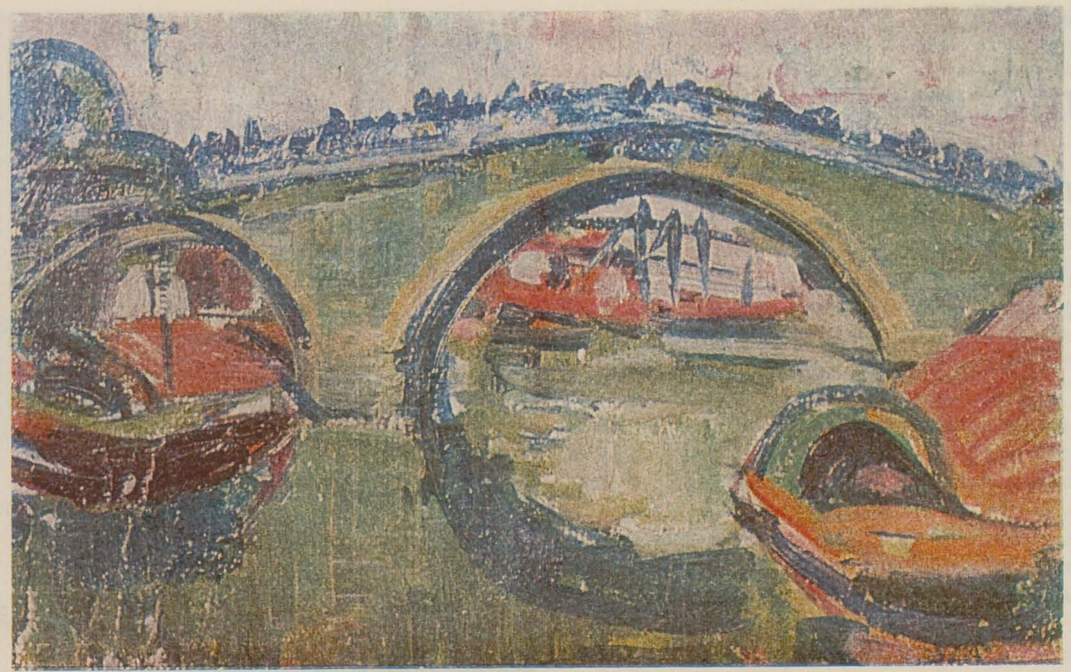


po

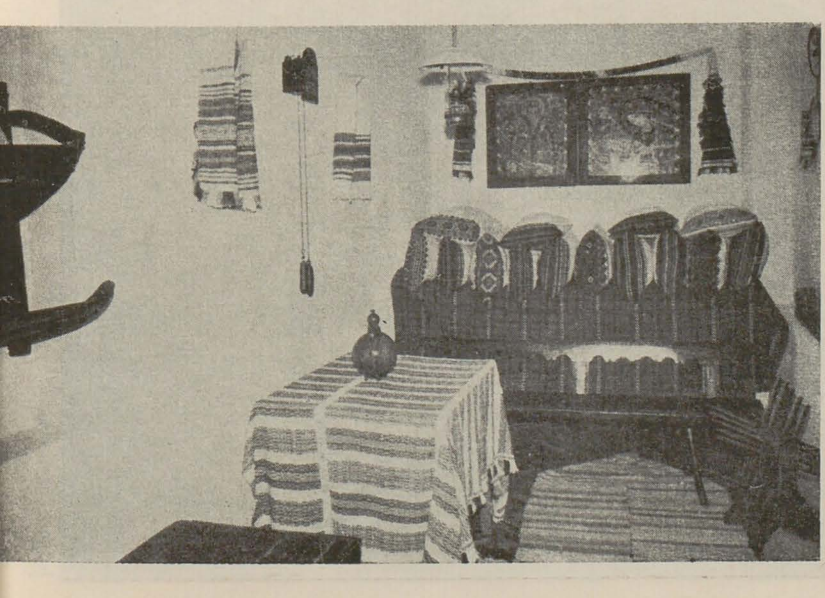
Iarnă la Săvîrșin

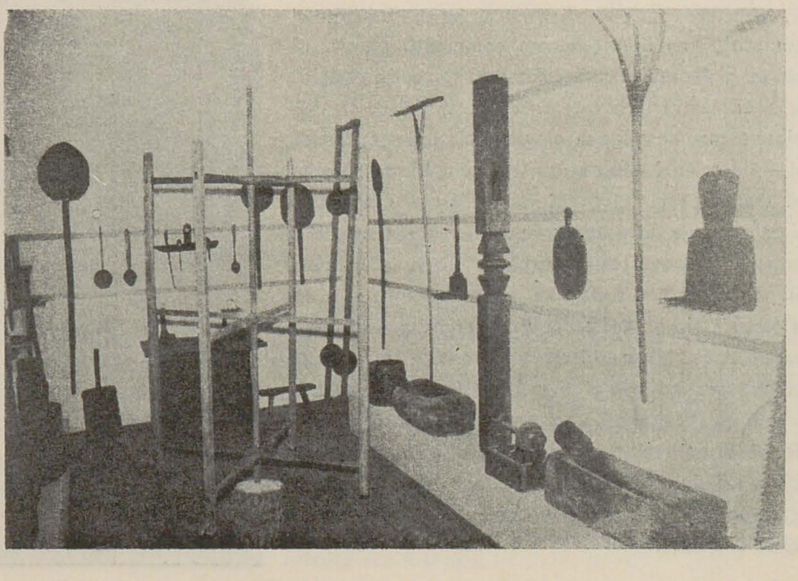
https://biblioteca-digitala.ro

care nu e filistinism burghez, ci bună cuviință și respect acordat lumii.
De aici încolo putem vedea că peisajele mureșene ale lui Eugen Popa, imaginile Săvîrșinului și ale dealurilor din jur au aceeași semnificație ca și crochiurile sau picturile realizate la Otopeni, în Moldova și Dobrogea ori în depărtata Chină. Iar acea semnificație vorbește nu memoriei afective — pur și simplu — ci curiozității culturale a privitorului. În acel portret generic unde căutam să cuprind și personalitatea pictorului, se mai află o însușire ambiguă, ce caracterizează pe intelectualul creator: în modestia sa, acesta prețuiește talentul doar ca depozit ce garantează investiția de efort; orgoliul său este nemăsurat doar în această zonă a trudei auto-edificării. Încrederea în fulgurația genială, în forța improvizației, e minimă. Ușurința de expresie se cîștigă prin frecventarea clasicilor, prin exercițiu de tehnică și prin explorarea/asimilarea culturii în devenirea sa istorică. Creatorul are, astfel, conștiința unei nobile înserieri, a apartenenței la o genealogie ilustră pentru că eficace. Nu singularitatea, ci participarea la o familie spirituală e semnificativă.
Opera lui Eugen Popa ilustrează aceste adevăruri pe deplin. De-a lungul timpului, într-o subtilă delimitare/definire a propriei stilistici, artistul a introdus, cu nonșalanță, cu umor, cu pietate, glose la opere îndrăgite, a reluat «la vedere» lecții ale maeștrilor. Într-o natură statică decelezi asprimea senzuală a unei *bodegone* spaniole, alta strălucește misterios, ca în pictura lui Andreescu. Grafica lui Eugen Popa operează o interesantă sinteză între *sentimentul* european al liniei și tehnica sintetică extrem orientală; portretele și autoportretele sale capătă o intensitate ideogramatică; peisajele de pe malul Mureșului se structurează stilizat într-o geologie similară cu cea — stranie — a Chinei meridionale. Experiența culturală funcționează unificator.
Eugen Popa a avut profesori remarcabili. Afecțiunea sa personală pare a se îndrepta spre Camil Ressu. Pasiunea graficianului justifică această opțiune. În desen, Eugen Popa duce mai departe sistemul energetic, forța constructivă, *statuara* lineară a graficii lui Ressu. Profesorul Eugen Popa a perpetuat, rafinîndu-le, adaptîndu-le caracterului său benevolent, principiile autoritare ale maestrului. Spre deosebire de acesta însă, pictorul Eugen Popa întoarce spatele cu totul graficianului. Nu doar calitatea culorii (ce ține de subiectivitatea firească a fiecărui pictor), dar și raportul acesteia cu linia este total altul. În pictura lui Eugen Popa, culoarea și substanțialitatea ei dictează desenul, compoziția. Aici pare să se opereze apropierea de Steriadi; ce merge mult mai departe, însă. Spontaneitatea execuției, firescul ei, ascund, ca și la acela, o experiență academică, o auto-disciplină severă. Tot ca Steriadi, Eugen Popa are cultul muzeului, al contactelor spirituale majore; și, asemeni lui, le sublimează, din politețe și eleganță, într-o «conversație picturală», într-o plăcută rememorare a lecturilor. În plus, acești mari *causeur*-i ai picturii noastre sînt și unii dintre cei mai temeinici impresioniști ai ei. La vremea lui, Steriadi făcea figură de original într-o artă dominată de principiile picturii lui Ressu. După decenii, elevul acestuia dă capodoperele sale tocmai în zona exaltărilor cromatice, care duc mai departe experiența impresionistă spre o libertate nouă.


Peisaj în China

Pe lac (China)




Aspecte ale complexului muzeal Săvîrșin

https://biblioteca-digitala.ro

margareta sterian

gheorghe vida

Cuprinzînd lucrări cu precădere din anii 1985—1987, ampla expoziție deschisă de Margareta Sterian la Muzeul de Artă al R.S.R. probează încă o dată, dacă mai era nevoie, excepționala vitalitate creatoare a unei artiste definitiv înscrisă în conștiința afectivă a publicului, după o prodigioasă activitate (plastică, poetică) de peste șapte decenii. Regăsim, în aceste lucrări recente, aceleași calități imaginative și de sugestie cromatică (un cromatism specific artistei, cu surse în neo-rococo, în oniric și scenografie, cu grafisme, zgîrieturi în pastă menite să dinamizeze atmosfera de vis și părelnicie fermecătoare instaurată de M. Sterian, care este în primul rînd o magistrală creatoare de atmosferă), odată cu reluarea nesfîrșitelor sale cortegii cu « cucii » de la Brănești, deveniți treptat personaje evoluînd într-un vast și metamorfic « theatrum mundi », o lume a măștilor și travestiurilor, ce amintește de Goya, mai balcanizat însă, trecut prin Isarlîk-ul barbian, așa cum scriam și cu alt prilej. Acestor cortegii și scene de circ sau tîrg, de o scînteietoare picturalitate, le sînt contrapuse o serie de pînze, de dimensiuni mai mari, cu mai puține personaje, lucrate din estompe, dar care întrețin aceeași atmosferă de mister și teatralitate, de această dată mai sumbră, care fac parte integrantă din poetica plastică inconfundabilă a Margaretei Sterian, esențial axată pe o percepție de natură fantasmatică atotcuprinzătoare. Cîteva piese surprinzătoare în acest context: un studiu după Turner (alt spirit tutelar al picturii Margaretei Sterian, care știe să prețuiască din arta maestrului englez efectele de atmosferizare poetică), un proiect de cortină pentru Tess, două colaje textile de mare subtilitate decorativă, dovedesc disponibilitățile ei mereu în alertă pentru modalități care nuanțează și diversifică o personalitate artistică incapabilă să se fixeze într-o singură formulă, pe care să o epuizeze prin manierizare. O stare de prospețime aurorală se degajă din aceste lucrări, o bucurie senzuală și aproape copleșitoare a actului de creație. Iată ce ne mărturisește însăși artista în textul ce deschide splendidul catalog al expoziției: « Crezul meu de viață și de artă este cuprins în răscolitoarea emoție pe care mi-o dau natura, oamenii și animalele și implică dorința de comuniune și ocrotire a tot ceea ce mă înconjoară. Pot afirma temeinic că nimeni, niciodată, nu m-a influențat în viața și opera mea, unde binele și răul au fost constrînse să se acomodeze unul cu altul, să se strîngă laolaltă, să coexiste. Nu cunosc har care să întreacă splendoarea Creațiunii și binecuvîntarea Muncii ».

În încheiere, nu putem să nu amintim rafinatele ei compoziții cu flori (spunem compoziții pentru că ele au o deosebită complexitate a punerii în pagină și a orchestrării nuanțelor cu străluciri de smalț), piese demne de orice antologie în pictura românească și — de ce nu? — europeană a genului, ea reușind să ocolească cu eleganță numeroasele « poncife » și capcane ale facilității, care au denaturat sensurile inițiale, ce traversează întreaga istorie a artelor. Și pentru că tot sîntem în acest domeniu al artei « născută din artă », trebuie să admirăm încă o dată modul subtil în care Margareta Sterian încorporează în țesătura viziunii ei o tradiție figurativă ilustră, odată cu păstrarea unei inalterabile originalități de observație și transsubstanțiere a unei realități folclorice sau sociologice, care face parte din fibra ei intimă, din structura ei creatoare, de o neobișnuită coerență.

Brănești

Înaltă școală de călărie

https://biblioteca-digitala.ro

glose la lucian grigorescu

magda cârneci

1. « Atunci cînd am vrut să continuăm cercetările impresioniștilor și să încercăm să le dezvoltăm, am căutat să depășim impresiile lor naturaliste despre culoare. Arta nu este natură. Am fost mai severi în privința compoziției. De asemenea se putea scoate mai mult din culoare ca mijloc de expresie. Dar ritmul progresului s-a precipitat, societatea era gata să primească cubismul și suprarealismul, înainte ca noi să fi atins ceea ce consideram atunci ținta. Ne-am pomenit atunci în aer ». Am ales aceste cuvinte ale lui Bonnard pentru că ele mi se pare că rezumă revelator și concis intențiile și limitele, condiția istorică și estetică a operei celui care a fost numit nu o dată un « Monet » sau « Bonnard » românesc, pictorul « cel mai pictor », cum a fost socotit, « iremediabil » pictor, Lucian Grigorescu.

Este Lucian Grigorescu impresionist? Este postimpresionist? ne putem întreba alături de atîția și atîția comentatori. Dacă prin impresionism înțelegem doar utilizarea strictă a unei anume tehnici divizioniste a tușei, cu tot cortegiul ei de urmări imediate în configurarea cîmpului pictural, atunci desigur Lucian Grigorescu nu poate fi considerat propriu-zis un impresionist. Dar îl putem oare exclude cu totul acestui univers pictural?

Dacă viziunea impresionistă asupra lumii nu e o aptitudine apriorică a vederii, un dat etern al retinei, ci o achiziție a culturii vizuale moderne — nu e mai puțin adevărat, cum o demonstrează evoluția ulterioară a imaginii europene, că impresionismul nu se poate reduce la o simplă modă artistică întîmplată în jurul sfîrșitului de secol trecut. Trebuie să acceptăm de acum evidența că impresionismul a devenit o achiziție irevocabilă a sensibilității picturale moderne, irevocabilă tocmai în virtutea a tot ceea ce au adus, în evoluția ulterioară a imaginii, prin modificări diverse ale primelor sale precepte, generațiile ulterioare.

Dacă înțelegem impresionismul ca dezvoltînd o « Weltanschauung » specifică, ilustrînd un anume tip generic de comuniere prin vizual cu realitatea palpabilă, cu exteriorul, un anume tip de participare plenară prin pictural la plenitudinea naturală, chiar dacă stilistic nu există similitudini stricte cu repertoriul formal al impresionismului istoric — atunci apropierea artei lui Lucian Grigorescu de impresionism dobîndește temeinicie și credibilitate. Și chiar aura unui anume prestigiu pe care în general evoluția ulterioară a picturii moderne ne-a învățat, artificial, s-o dezavuăm. Discredităm astăzi prea ușor, adesea în virtutea inerției, un moment al picturii moderne care a însemnat o extraordinară împrospătare a ochiului și imaginarului european, o « întinerire » spectaculoasă a imaginii și retinei. Un moment « zenital », în care pictura a « coborît » în natură, pînă la o tentație a identificării empatice cu fenomenele ei, pînă la o utopică contopire, încercînd o imposibilă reîntoarcere la un « grad zero » al vederii inocente, transcriind mai degrabă însăși « vederea », și deschizînd astfel noul cîmp de reflecție sensibilă și noul imaginar al artei moderne.

« A reprezenta viața, sub toate aspectele ei », cum se exprima pictorul însuși, a surprinde pe pînză însuși fluidul vital al naturii, devenirea ei fremătătoare și în același timp statornică sub vălul metamorfozelor — acesta e adevăratul și unicul « subiect », pe care îl împarte cu universul impresionist, lumea pînzelor lui Lucian Grigorescu. O lume oprită într-o eternă vară, o eternă amiază, în care pare că arșița voalează privirea și topește aceleași mereu reluate peisaje meridionale și naturi statice opulente, transmutîndu-le în efluvii colorate, desfăcîndu-le în purificată lumină. O lume fixată în momentul plenitudinii ei senzoriale și senzuale, de verva unei scînteietoare scriituri picturale — atingînd uneori libertăți gestualiste apropiate de expresionismul abstract — care « înghite » voluptuos realitatea și o înapoiază sublimată, prin acel « delir al vederii » care este de fapt pictura și care, cum spune Merleau-Ponty, ne poate face să nu mai avem într-adevăr nevoie de alte simțuri pentru a deține completitudinea concretă și plurisenzorială a lumii.

Exploziile cromatice, impetuozitatea tușelor, revărsările materiei picturale echivalează în tălăzuirea pastei colorate, explorate aproape « în sine », pentru virtuțile ei expresive intrinseci, tălăzuirea concrețiunilor naturale, echivalînd astfel mai adînc, în textura dinamică a tușelor, o textură mai vastă a existenței, percepute ca energie concretizată divers, o textură a « ființei ». În măsura în care manifestă tentația de a trăi pictural plenitudinea nemediată a firii, în măsura în care se cufundă și rămîne într-un vitalism contemplativ, păstrat în preajma miracolului concret al existenței, pictura lui Lucian Grigorescu se împărtășește și ea din acel rîvnit « suflu imens, supraomenesc al lumii », din acel sentiment al « forțelor superioare ale vieții », de care s-a vorbit în legătură cu operele impresioniste.

Ea rămîne deci în haloul de iradiere al ideologiei impresioniste, în ce are aceasta peren, indestructibil, purtînd constant spre ființă, spre existență, spre comunierea regeneratoare cu universul vizibil. Și oare bucuria, plăcerea, certitudinea regăsirii în oglinzile firii, sentimentul participării, al apartenenței la această lume înconjurătoare deplină, seninătatea împăcării cu un univers exterior consubstanțial și integrator — nu sînt valori pe care pictura modernă, nostalgic, trebuie să le renvendice periodic?

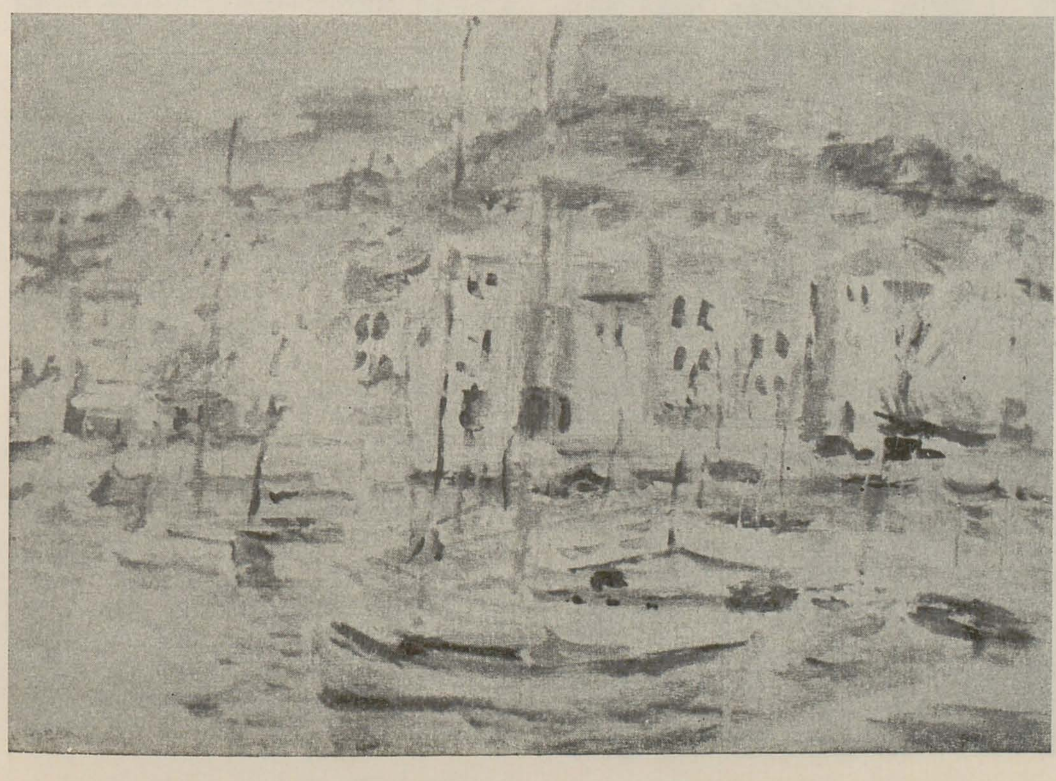
2. S-a vorbit nu o dată despre « balcanismul » lui Lucian Grigorescu, despre « impresionismul oriental » al operei sale. Ar pleda pentru ele locul său de extracție, Dobrogea, temperamentul său genuin, dar și ambianța de elecție a picturii sale. « Cel mai latin dintre pictorii noștri », cum îl considera în schimb Paul Miracovici, își sublinia singur, se pare, « dobrogenismul » și, asemenea lui Klee, cîtimea probabilă de sînge oriental. Risipa de senzualitate și vitalitatea sa fascinantă, contrastele enorme de caracter, chiar legendele la care persoana sa a dat repede naștere — pasiunile cotropitoare, plăcerile bahice, generozitatea de « nabab romanțios », impulsivitatea și nu în ultimul rînd darul său enorm de povestitor — pot creiona, cum s-a spus, o descendență tipologică a pictorului, din « stirpea mateină » [1].

De meridionalism ar ține tutelarul « duh al imanenței » din lucrările sale — luxurianța cromatică, alchimiile materiei, ubicuitatea « carnalității » perceperii lumii, și nu în ultimul rînd o insidioasă, « tainică » implantare în arabesc. Prin viziune și stil, prin subiectele de elecție — cunoscutele sale « Cassis »-uri, vestitele sale « Balcicuri » — Lucian Grigorescu ar putea deschide într-adevăr, cum s-a spus și despre Iser, Dărăscu sau Petrașcu, porțile către un « orient pictural », către o dimensiune aparte a creativității artistice românești: o lume, un mod de existență, un tărîm al imaginarului conturat deja în literatură de un Macedonski sau Mateiu Caragiale, Ion Barbu și alții. Dar, asemenea celorlalți pictori români, fascinați de prestigiul european, nici Lucian Grigorescu nu pare să aibă conștiința lucidă a acestei matrici stilistice căreia pare tacit a i se supune, e mai degrabă un balcanic « care se ignoră ».

De orientalism — un orientalism exterior — ar ține într-adevăr delirul vital, profuziunea prezenței debordante a concretului, senzualitatea contopirii nediferențiate în preaplinul naturii, sugerînd risipirea și dezordinea. Dar tot de dimensiunea orientală — un « orient interior » însă — ține și contemplația extatică, știința pierderii de sine într-o totalitate superioară, transpersonală, arta consubstanțierii totale, fără rest, cu duhul și întrupările lumii. Meridionalismului exterior, temperamental, îi corespunde atunci, echilibrîndu-l, unul interior, al ordinii acute a intelectului. În paradigma meridională, dionisiacul e întotdeauna compensat de apolinic.

Oricît de deschisă efuziunii senzoriale, pictura lui Lucian Grigorescu rămîne întotdeauna sub tutela unui « românesc simț al măsurii ». Căci există o reținere și o sobrietate a euforiei, o distanțare conținută, sensibilă, în dicția ei aparent debordantă. O spontaneitate dirijată întotdeauna lucid, o surdină deliberată a tușei, decantează senzualitatea, filtrează concretețea și senzorialul percepției de violența unei prea fățișe pregnanțe, împiedicînd empatia senzuală nemijlocită a privitorului cu pelicula picturală. Nu există aici opulență fățișă, nici agresivă senzualitate și nici descărcare brutală, ținînd de divagația orientală necenzurată, în această pictură — dar nu există, pe de altă parte, nici adevărat abandon spiritual. Totul se menține în explorarea, cu o rară consecvență și puritate, a purei vizualități. Materialitatea concretă a lumii rămîne unica temă a picturii, în măsura în care teluricul își dezvăluie valențele imateriale, evanescente, nu printr-un proces de negare ascetică, dar nici prin dizolvarea amorfă în abundența sa prolifică — ci, cum s-a observat pentru întreaga matrice stilistică românească, printr-o cufundare lucidă, deopotrivă detașată pe cît simpatetică, în profuziunile sale [2]. Miracolul nu transcende lumea, ci e însăși « imanența și iminența » acesteia.

3. « Sînt mulțumit dacă după o zi întreagă de lucru reușesc să pun o tușă bună » [3]. Lucian Grigorescu aduce în pictura românească, cum s-a spus despre Bonnard pentru pictura franceză, o « resurecție a nuanței », pe lîngă care cea mai bine diversificată suprafață colorată riscă să pară rece, dogmatică. Înverșunarea de a « distruge » tonul local și de a-l recompune din cele mai subtile diferențieri de nuanțe este atît de adîncită în pînzele sale, încît extirpă orice urmă de iluzie mimetică, de posibil pitoresc, dar și orice tentație decorativă — într-o măsură rar întîlnită.



Cassis

https://biblioteca-digitala.ro

Natură statică
Natură statică

Tușa colorată devine unitatea minimală a imaginii, materia ei primă și liantul, « cărămida » arhitecturii vizuale și principalul ei executant. Din dezvoltarea coordonată, concertată din aproape în aproape, prin nenumărate asonanțe, reveniri, rime cromatice, a nuanțelor — printr-o operație de maximă finețe și precizie — se încheagă tabloul. Adevăratul purtător de efect pictural devine tocmai microstructura afînă a tușei, care acționînd nu pe forme, cît « între » forme, țesîndu-le de fapt din jocul multiplelor ei degradeuri și fracturări în nuanțe, asigură o calitate unificatoare cîmpului pictural, construiește organic coerența suficientă sieși a imaginii, permițînd posibilități expresive nebănuite, nelimitate.

« Visez să compun totodată cu seninătate și rigoare » declară undeva pictorul. În mișcarea de du-te-vino, între supunerea la sugestia naturalului și deopotrivă supunerea la legile intrinseci ale cîmpului pictural, stă dificultatea și prețiozitatea tușei lui Lucian Grigorescu, asupra căreia nici un comentariu n-ar putea insista îndeajuns. În acest du-te-vino se petrece alchimia decantării senzației de « sterilul » naturalist, și preschimbarea ei în pură substanță picturală, inventată desigur, dar nu arbitrară. Ai sentimentul că asiști, în fața pînzelor sale, la această metamorfoză însăși: vezi figuri și obiecte consistente, carnale, și în același timp vezi o pastă colorată etalîndu-și cu suficiență rafinamentele. Pare că tușa oscilează continuu, deși nemișcat, între reperul real și reperul pictural — și aici stă « misterul » ei, scînteierea ei specială, discretă, dar insinuantă și copleșitoare, o dată ce o descoperi. Asemeni lui Derain, pictorul ar putea repeta: « Nu există subiect, există dinamismul unei materii ».

În măsura în care Lucian Grigorescu ajunge să nu mai « vadă » materia ca opacitate și consistență, ci ca închegare fulgurantă și dinamică de vibrații colorate, cu el ar începe, poate, în pictura românească modernă, alături de ceilalți impresioniști români dar, mai radical, o «dematerializare» mai accentuată a reprezentării. Volatilizarea formelor, « dezintegrarea » cromatică, în măsura în care nu uzurpă figurativitatea imaginii, dar atinge profund nivelul mijloacelor expresive, poate fi considerată a reprezenta o direcție mai modernă, mai fertilă decît multe altele consacrate din pictura interbelică, pentru cercetarea vizuală contemporană.

4. « Îl compar cu Cézanne, nu ca moment al apariției pe harta plastică și al urmărilor pe care le-a declanșat, dar ca forță conștientă de exprimare plastică, și ca personalitate împlinită, suculentă și de o plasticitate rar întîlnită »[4]. Asemeni lui Cézanne, Lucian Grigorescu n-a crezut că trebuie să aleagă tranșant între « muzeu » și « natură », între supunerea la tradiție și negarea ei experimentalistă — ci în împăcarea armonioasă a instanțelor naturale cu cele ale picturii, în îmbinarea rafinată a principiului « realității » cu principiul « autonomiei estetice » și-a așezat și el cu deliberare limitele lucide ale aventurii sale vizuale, între care și-a căutat împlinirea. A încerca o modernitate « muzeală », o « clasică » modernitate, iată miza. În armonia fragilă, și cu atît mai prețioasă, a unor multiple contrarii — explorînd conceptul de mimesis, treptele asumate ale figurativului, dintr-un unghi de vedere aparținînd statornic modernității — stă izbînda dificilă, « realizarea integrală » a picturii lui Lucian Grigorescu, ce-l apropie într-adevăr de Cézanne.

În echilibrul dificil și « eroic » dintre polul « naturii » și cel al « culturii » estetice, refăcînd parcă în sens invers, în răspăr, drumul artei moderne, înapoi de la tentația constructivizată a primelor sale lucrări, către explorarea scrupuloasă a naturii, din ultimele, în limitele unei consecvente opțiuni realiste și ale unui statornic refuz, declarat, al abstracției, stă « splendida încăpățînare » a artei lui Lucian Grigorescu. Fără a avea alura unui revoluționar, lăsînd chiar impresia unei desincronizări aparente cu curentele moderniste ale epocii sale, Lucian Grigorescu poate atunci să fie numit, cum a și fost, un « jalon sui generis »[5] al picturii figurative moderne, al cărei filon constant de-a lungul acestui veac, actualitatea artistică contemporană ne obligă să-l reconsiderăm.

Pe moment, petrecîndu-se în limitele unei asumate figurativități « post-impresioniste », pictura lui Lucian Grigorescu pare să nu aibe urmași direcți, ci doar înrudiri stilistice în poeticile picturale ale unor reprezentanți contemporani nouă ai generației sale, Ion Musceleanu sau Aurel Ciupe de pildă. Dar acea « resurecție a nuanței » pe care experiența sa a adus-o definitiv în pictura românească, va fi intrat demult — alături de amintirea încă extrem de vie a artistului — în conștiința și retina multor pictori români de astăzi. Fie că au cunoscut omul, fie că au studiat numai opera, acea « subtilizare » ireversibilă a pastei colorate, pe care o impune Lucian Grigorescu, e un bun cîștigat definitiv al culturii vizuale românești, pe care din ce în ce mai mulți pictori, mai multe voci critice, o recunosc, o reamintesc, o afirmă.

Și pînă la deplina sa recunoaștere în panteonul artistic românesc, universul însorit al acestei picturi — lumea ei oprită într-o eternă vară, o eternă amiază — își va trăi nestingherit și egal, detașat și ca pentru sine, în perenitatea strălucitoarei sale substanțe picturale, propria exultanță, propria plenitudine.

NOTE

[1] Mihai Drișcu, « Lucian Grigorescu — notații despre relația cu realitatea », în « Arta », nr 11/1970.
[2] Octavian Barbosa, « Retrospectiva Lucian Grigorescu », în « Gazeta Literară », 15 feb. 1968.
[3] Paul Constantin, « Elogiul profesiunii de pictor. Pe marginea expoziției Lucian Grigorescu », în « România liberă », 9 martie 1968.
[4] Brăduț Covaliu, « Pe țărmurile artei », ed. Meridiane, Buc. 1977, p. 310.
[5] N. Argintescu-Amza, « Lucian Grigorescu », ed. Meridiane, Buc. 1969, p. 8.

https://biblioteca-digitala.ro

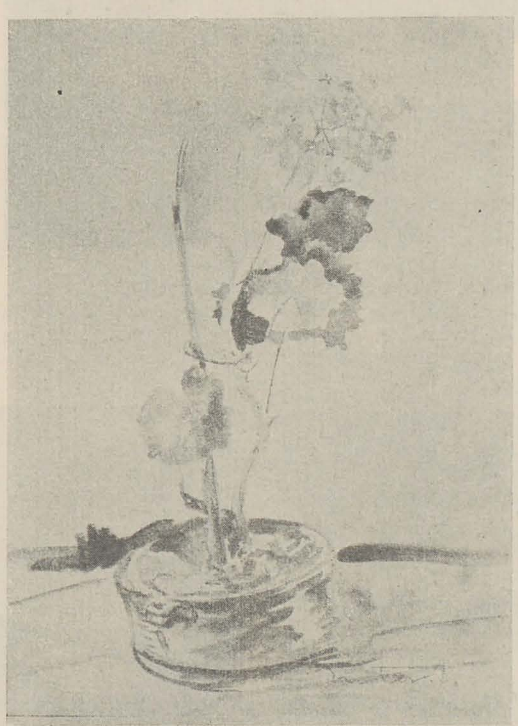
fișe de istoria artei românești

juster

dan grigorescu

George Juster continuă să fie un nedreptățit. La 20 de ani de la moartea lui, istoriile de artă îl menționează în treacăt, de multe ori doar în înșiruirile care încheie capitolul dedicat acuarelei. Evident, el nu e singurul față de care exegeza noastră actuală rămîne profund datoare; o evaluare mai precisă a semnificațiilor stilistice și a suportului lor ideatic e necesară în cazul multor artiști — așa cum se dovedește, nu numai în acela al artiștilor dispăruți de mult, pentru care informația e, prin firea lucrurilor, precară. La drept vorbind, nici reconstituirea conturului artistic al unora dintre cei care au participat la definirea unor direcții relativ recente (oricum, mulți dintre noi am fost martori la afirmarea lor) nu e lipsită deloc de dificultăți. Mai ales atunci cînd, așa cum s-a întîmplat și cu Juster, discreția structurală a artistului, modestia lui nu i-au îngăduit să le ceară criticilor să-i facă dreptate. Am încercat să descopăr în presa culturală a anilor '50 și '60 cîteva repere care să înlesnească eventuala reevaluare a creației unuia dintre cei mai importanți acuareliști ai noștri din acea vreme. Încercare zadarnică: aproape toate cronicile epocii îi semnalează — bineînțeles, laudativ — prezența în amplele expoziții colective, dar niciodată nu oferă suficiente detalii specifice, capabile să sprijine plasarea lui exactă în cuprinsul artei noastre postbelice. Fapt care constituie, desigur, și un avertisment împotriva tratării foarte generale a fenomenului artistic, în termeni cărora le lipsește necesara exactitate a unei reale judecăți de valoare.

Opera lui Juster reprezintă una dintre cele mai grăitoare sinteze din cîte s-au produs în arta generației sale. Semnele ei s-au putut desluși în întreaga lui creație din ultima perioadă a vieții sale (un deceniu — un deceniu și jumătate) pe care generația mea a avut posibilitatea s-o cunoască. Era, pe de o parte, opera unui temperament prin excelență liric. Acuarelele lui Juster ajunseseră în acea vreme la o puritate a culorii, la o transparență a tonurilor ce le făceau să pară simple irizări ale aerului străbătut de lumină. Artistul știa să caracterizeze un motiv plastic intervenind direct cu culoarea de apă, fără să pregătească structurile volumetrice prin contururi desenate. (Muzeografii de la Cabinetul de stampe al Muzeului de Artă al Republicii menționează, cu dreptate, *urme* de creion.) Detaliu semnificativ, în măsura în care Juster nu urmărea să surprindă semnificațiile unei priveliști de natură — după cum reiese din catalogul Cabinetului de stampe, asemenea peisaje sînt foarte rare în creația lui —, priveliște unde lumina și vasta anvelopă de aer participă la necontenitele modificări ale calității și intensității culorii din spațiul real. El picta mai ales *flori* și abordarea directă a motivului are aici un alt înțeles: Juster își nota reacțiile sentimentale imediate, își stenografia, de fapt, o stare de spirit. *Urmele* de



creion sînt proba unei înțelegeri lucide a necesității de organizare coerentă a imaginii.

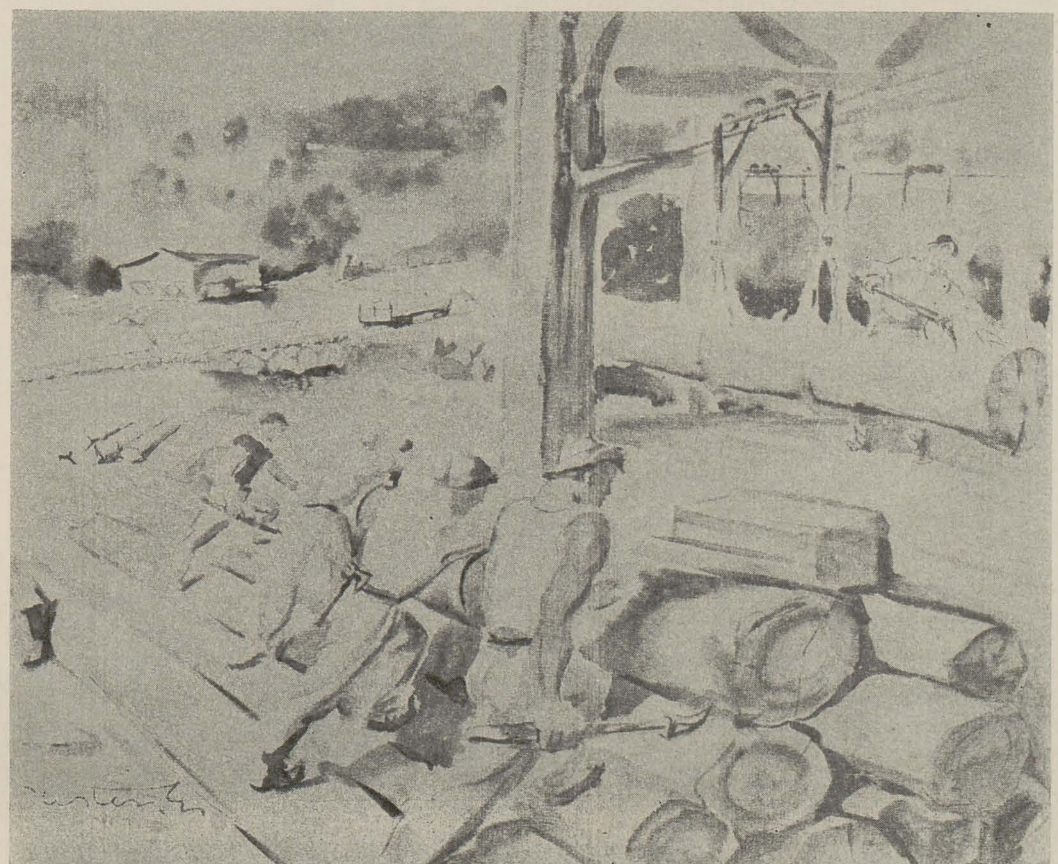
Pentru că, stenografiindu-le, Juster nu rămîne indiferent la modul în care aceste forme alcătuiesc o arhitectură care se poate susține în spațiul optic. Intervențiile creionului se produc, simptomatic, mai ales în conturarea frunzelor — de obicei astfel distribuite pe suprafața lucrării încît să alcătuiască un suport decorativ al ansamblului plastic. Rezultatul e transformarea imaginii într-un semn, reducerea ei la o siglă colorată: Juster decupa forme în aer, ca într-un fel de *ikebana* în care, însă, nu subordona impresia de natural și de imediat unei sintaxe îndelung elaborate și care, orice s-ar spune, păstrează o anume sugestie de artificialitate. El a izbutit să găsească o formă sintactică în care, fără să tulbure armoniile unei asemenea *ikebana*, să-i confere sensul unei depline spontaneități.

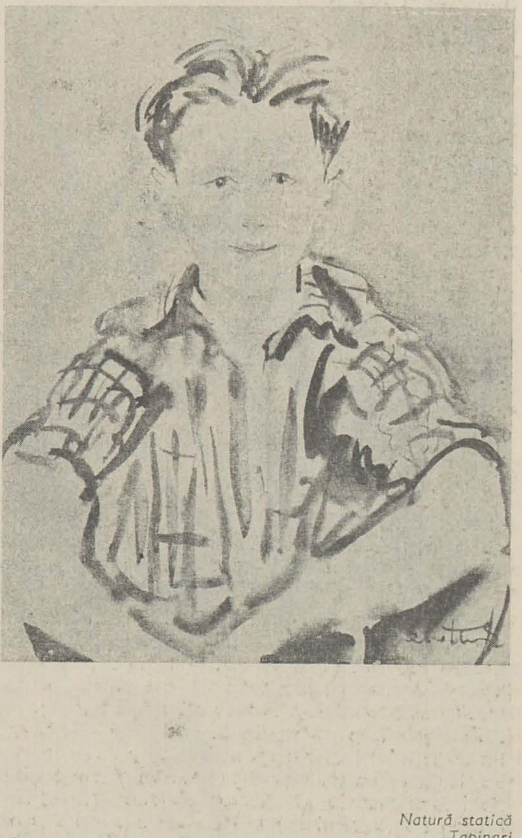
Pentru că Juster era unul dintre acei artiști pentru care spontaneitatea era rezultatul unei îndelungi meditații.

Lucru care se descoperă și mai lesne în portretele sale: o știință sigură a caracterizării lapidare (accentul e, aproape întotdeauna, pus pe privire și pe expresia gurii, ca în lucrările genului din secolul al XVIII-lea) respinge cu o inflexibilă decizie orice inflexiune emfatică sau grandilocventă. Cine a văzut, de pildă, expoziția de portrete din pe atunci recentele inaugurate săli ale Muzeului de Artă din București, în primăvara lui 1961, își amintește cît de simple și de firești erau lucrările lui, într-o atmosferă în care nu simplitatea și firescul erau notele generale. Remarcabilă e împrejurarea că și portretele sînt abordate tot printr-o tehnică directă — acuarela fiind susținută prin propriile ei calități și nu ca o completare a desenului.

Pe de altă parte, Juster a fost unul dintre cei mai reprezentativi artiști militanți din anii de dinaintea eliberării și dintr-o întreagă perioadă de după aceea. Am aflat de la unul dintre participanții la acțiunile din vremea ilegalității că George Juster e autorul unora dintre frontispiciile ziarului Scînteia din acea perioadă. Informație extrem de prețioasă pentru completarea unui admirabil portret moral. Încerc, de aceea, un firesc regret că informațiile privind această latură a creației sale sînt atît de puține. După cum puține sînt și cele relative la una dintre cele mai importante inițiative ale sale — ilustrarea Mioriței; cele cîteva imagini rămase depun mărturie pentru aptitudinile sale narative, pentru acuitatea cu care intuia momentele-cheie ale unui mit fundamental. Și, la fel de puține, informațiile referitoare la picturile lui, răspîndite în colecții particulare, aproape necunoscute.

Un studiu monografic cuprinzător despre acest artist, cu un profil atît de distinct e — așa cum se înțelege foarte clar — o îndatorire a criticii noastre de artă.





Natură statică
Țapinari
Portret

https://biblioteca-digitala.ro

desenul ca sinteză sculpturală

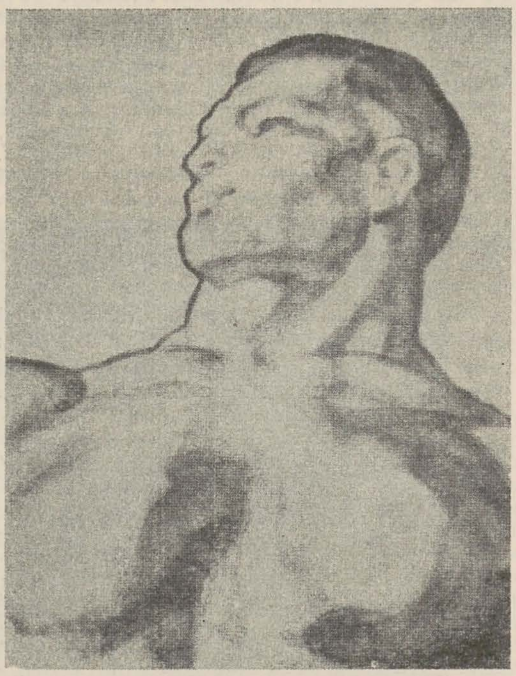
françois pamfil

1. Compoziție murală (cărbune, detaliu)
2,3. Bobîlna, 1434 — studii

Pe mulți dintre cei care au avut prilejul unui contact direct — sau măcar intermediat de reproducere — cu arta lui *Ștefan Szönyi*, titlul de mai sus i-ar putea eventual contraria. Se știe, deși în tinerețe a frecventat sporadic și sculptura și s-a format la Timișoara în influența directă a romantismului lecțiilor de construcție în cheie post-bourdelle-iană ale lui Romul Ladea, pictorul și profesorul s-a ilustrat, cu izbînzi egale, în arta de șevalet ca și în cea monumentală.

O analiză morfologică mai atentă a creației în cauză — incluzînd și cele cîteva «subiecte» clasate ca revolute deoarece mult prea datoare unor clișee, după cum se știe, de import — dar, în primul rînd cercetarea, mai ferită de prejudecăți, a studiilor la diferite scări, parcurgerea stadiilor premergătoare fie unor tablouri de mari dimensiuni, fie frescei, mozaicului sau vitraliului ne relevă ce pare a rămîne ca dar primordial al artistului: o structurală capacitate de a traduce bidimensional sesizante sinteze sculpturale transpuse cu o — niciodată intimidată de amploarea gestului pe suprafețe ample — adresă.

Înnăscut desenator, Szönyi mînuiește, în consecință, cărbunele organizînd cu parcimonie linii și pete către o sinteză sedusă înainte de toate de prezența autonomă a volumului, de existența sa nemijlocită, prin conotații ale materialității lui specifice, ale atmosferei cromatice «locale», ale eclerajului. Este aici o vedere de adevărat sculptor, o priză a realității transcrisă, potrivit finalității, fie în canonul unei spațialități mai acuzate, ca în cazul unor studii de compoziții și portret monumental, fie în cel al uneia mai aplatizate, în vederea cadențelor decorative, ca în cel al cartonului pentru frescă. Mai



mult, chiar operele ca atare ca, celebrii în epocă, «Plutași» sau «Doja», ca și peretele cu răscoala de la Bobîlna ni se relevă azi, în primul rînd, prin calitățile lor sculpturale, prin capacitatea de articulare a unor forme convex-împlinite cu un modelaj ferm și lipsit de echivoc al maselor mari.

Redusă între complementare simple, irizînd o atmosferă monocromă încălzită de ocruri-oranj, atunci cînd nu este violentată de roșuri mai primar orchestrate, paleta devine aici mai mult un adjuvant menit să sublinieze, să exalte și prin traseele colorate care desenează conturul ca și prin distribuția opoziției umbră-lumină pe planurile nete ale construcției, tocmai acest sentiment frust al volumului.

Un anume gust al rusticității, al pămîntului, al articulațiilor groase și al extremităților mari și grele de muncă, gestul amplu ce ignoră grația mișcărilor muzical-caligrafiate, sînt date ce pot corobora această viziune cu cea a unui Permeke de exemplu — dacă nu mai curînd și mai direct cu cea a sculpturii (și mai ales a desenelor) lui Vida sau cu stilistica unei etape a picturii lui Traian Bilțiu Dăncuș. Dar și elemente ale lecției michelangiolești vădite în știința analizei și sintezei anatomice, în aplombul cu care sînt marcate suprafețele plastice ale reperelor osoase, în distribuția spațială a maselor musculare, pot fi considerate definitorii pentru măiestria desenului pictorului.

Astăzi, cînd destui confrați se alintă considerînd, încă din anul I de institut, desenul ca pe o dexteritate facultativă, multe lucrări parietale — altfel meritorii ca stil și realizare — se sprijină în cîrjele de cauciuc ale unei construcții invalide, escamotată sub detalii de recuzită sau dizolvată în efecte optice. Iată de ce arta lui Ștefan Szönyi ne mai poate oferi exemplul imaginii ferită de coroziunea timpului acolo unde ea este așezată integral pe infrastructura inoxidabilă a adevărului de aur al formei.

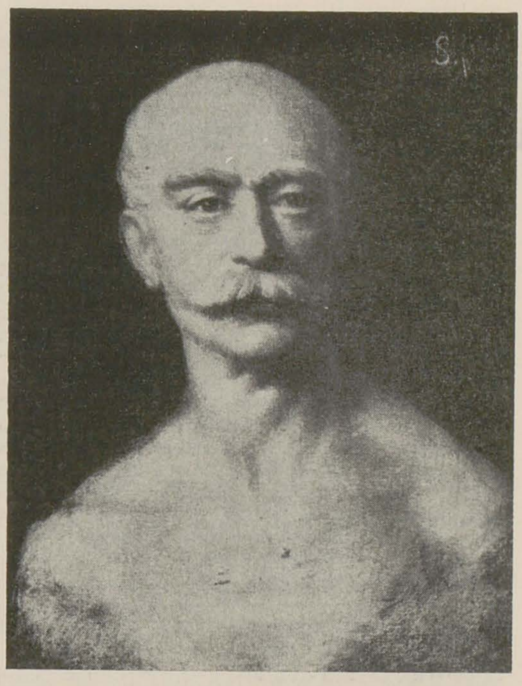
https://biblioteca-digitala.ro

fișe de istoria artei românești

constantin i. stăncescu

petre oprea

Organizată cu prilejul comemorării a 150 de ani de la nașterea pictorului, de către Cabinetul de stampe al Muzeului de Artă al R.S. România, cu lucrări din patrimoniul său, « Expoziția Constantin I. Stăncescu. Desen — pastel » ne prezintă o latură importantă și semnificativă a creației acestui artist, care și-a desfășurat activitatea în a doua jumătate a veacului trecut, mai cunoscut ca personalitate de prim rang în viața cultural-artistică a vremii prin însușirile majore de inițiator și organizator al unor societăți artistice și ca un inimos profesor și director al Școlii de bele-arte.
Deși adept al academismului, avînd un cult pentru Ingres, nu a executat compoziții cu teme mitologice și istorice, cu excepția lucrării « Moartea lui Alexandru Lăpușneanu, domnul Moldovei », ci naturi statice și portrete, realizate aproape în exclusivitate în pastel, căci, așa cum susținea în conferința « Ce este frumusețea » (1893), portretul « este genul cel mai greu de realizat » căci « nu este lucrare în artele plastice care să fie ocolită de mai multe greutăți ca interpretarea figurei omenești ». Atari realizări au fost foarte apreciate de înalta societate bucureșteană, creindu-i o mare notorietate ca portretist, iar oficialitățile l-au recompensat cu premii încă de la primele sale participări la expozițiile de stat: « mențiune onorabilă » la Prima expoziție a operelor artiștilor în viață din 1867 și cu medalie clasa a III-a (1868) și a II-a (1870) în următoarele două expoziții.
În cadrul expoziției ne sînt prezentate lucrări de grafică de referință din toate perioadele de creație ale artistului, începînd din anii de studiu și debut (« Siciliana », « Portretul Armășoaiei », « Moartea lui Alexandru Lăpușneanu, domnul Moldovei ») pînă aproape de sfîrșitul vieții (1909), ultima realizare cunoscută fiind din 1900 (« Portret de femeie »), căci participările sale ulterioare la manifestări publice, cum este cea de la Expoziția de pictură și sculptură din 1905 sînt simbolice, prezentîndu-se cu lucrări executate mult anterior, întrucît de prin 1887 o boală de ochi îl împiedică să mai lucreze constant, ci cu îndelungi întreruperi de timp. De aceea, probabil, își îndreptase atenția spre pastel, tehnică în care a semnat lucrări mai realizate artistic decît cele în ulei. Dintre lucrările mai valoroase din expoziție, semnalăm « Siciliana » (conté, guașă și acuarelă), realizată pe cînd Constantin I. Stăncescu se afla în călătorie de studii în Italia (1857). Ea ne relevă din partea artistului gradul cunoștințelor sale profesionale (un desen ferm, surprinderea atitudinii majestuoase a personajului, un colorit viu) și înclinația spre pitorescul de sorginte romantică. De același spirit romantic este animată și compoziția « Moartea lui Alexandru Lăpușneanu, domnul Moldovei » (1863), subiect tratat ulterior și de Theodor Aman în spirit academic. Remarcăm aici învățămintele bursierului de la Academia imperială de artă din Paris, îndrumat de profesorii N. Gleire și S. Cornu, care apreciau compoziția ca « o lucrare de prim ordin » (compoziție echilibrată, mișcări expresive la personaje, desenul sigur și ferm). Portretul Siței Armășoaia (cărbune și conté cu accente de cretă albă), realizat la Paris în 1862, ne dezvăluie preocuparea artistului pentru surprinderea și redarea caracterului energic și dominant al bunicii sale, doamnă de companie a prințesei Ralu, sora lui Vodă Caragea, după un portret al acesteia de Constantin Daniel Rosenthal, înfățișat însă cu trăsături mai blînde.
Dintre portretele executate în pastel, îndeobște pe pînză și de format mare, remarcate și de presa vremii cînd au fost expuse, cităm din expoziție pe cel înfățișîndu-l pe visătorul poet Vasile Alecsandri, interpretat după bustul executat de sculptorul Ion Georgescu în 1880. Figura poetului mai fusese surprinsă anterior de C. I. Stăncescu și într-un portret în creion, prezentat la Expoziția artiștilor în viață din 1870. Îi alăturăm pentru calitățile artistice « Portret de bărbat » (1871), înfățișînd un negustor cu figura osoasă și înfățișarea dură și aspră, îmbrăcat în costumul tradițional, oriental, « Portretul Mariei Béclard » (1872), cu o expresie visătoare, și « Portret de femeie » (1900).
Natura statică, alt gen tratat de Constantin I. Stăncescu cu tot atît interes ca și portretul, mai ales după 1880, este la rîndul ei bine reprezentată în expoziție, cu lucrări de referință în creația artistului. Realizate după precepte academice, ele rețin atenția prin preferința artistului de a scoate pregnant în evidență frumusețea ceramicei populare, cum rezultă din « Natură moartă cu ceramică populară », executată într-un format de mari dimensiuni (0,74×1,42) și « Natură moartă cu fructe și căni » (0,61×0,89). În cazul altor lucrări în care ne atrage frumusețea coloristică a ceramicii, atmosfera degajată este monotonă, datorită obiectelor prezentate aproape linear pe linia de orizont, adesea pe un singur plan.
Selecția lucrărilor evidențiază aportul real al pictorului C. I. Stăncescu în cadrul mișcării artistice din vremea sa, acela al unui artist cu realizări plastice modeste și cu o atitudine estetică lipsită de o viziune permanent înnoitoare a artei, situîndu-l acum în istoria artei românești printre artiștii marginali, care trebuie semnalat pentru meritul de a fi unul dintre cei mai reprezentativi portretiști academici și un consecvent pastelist al celei de a doua jumătăți a veacului al XIX-lea.



Vasile Alecsandri
Natură statică
Moartea lui Vodă Lăpușneanu

https://biblioteca-digitala.ro

desen și sculptură contemporană românească în iugoslavia

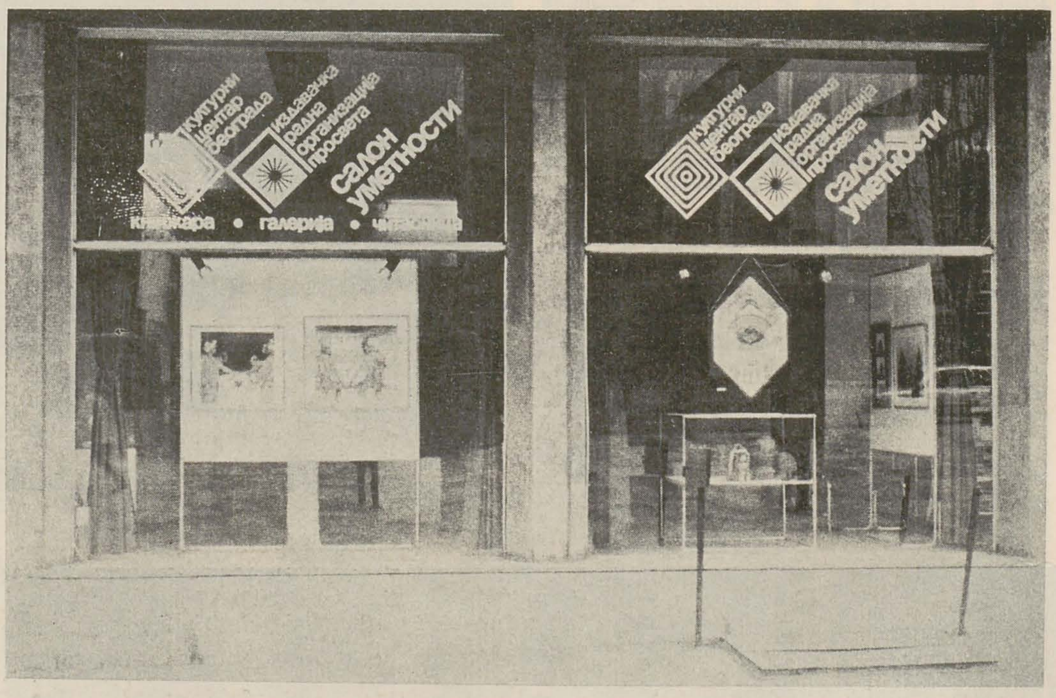
DAN MIHĂLȚIANU
DARIE DUP
RADU IGAZSÁG
VIOLETA BULGAC

adrian guță

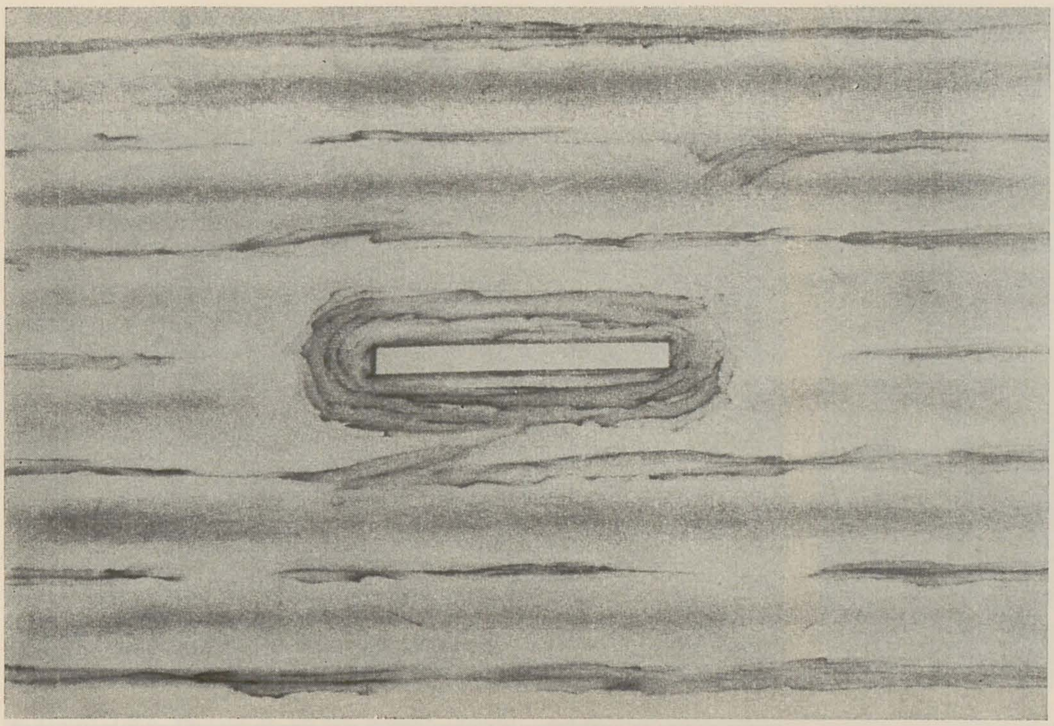
Centrul Cultural din Belgrad — spațiu de întîlnire al cărții și artelor vizuale cu un mereu numeros public — a găzduit în prima jumătate a lui februarie 1988 o expoziție de desen și sculptură contemporană românească. Capitala iugoslavă trăia atunci și febra lui « Fest '88 » (festival internațional de film) care prezenta, de pildă, cele mai recente realizări ale lui Bertolucci și Wim Wenders, sau un medalion Wajda. Era în fond stimulantă atmosfera de noutate și schimb cultural, în care expoziția noastră s-a înscris cu propria contribuție, remarcată, stîrnind interesul criticii, artiștilor, publicului. Centrul Cultural este plasat foarte avantajos în vadul cultural și comercial al Belgradului; funcționalitatea complexă a respectivei instituții face să încapă sub același acoperiș expoziții, o librărie și o galerie de artă (alcătuită asemănător cu cele ale Fondului Plastic de la noi, dar, judecînd în ansamblu și comparativ calitatea lucrărilor, galeria bucureșteană « Orizont » îi este superioară). Cedînd încă o dată tentației comparației, semnatarul acestor rînduri afirmă următoarele: în săptămîna petrecută la Belgrad în calitate de comisar al expoziției căreia îi sînt consacrate aceste însemnări, am vizitat cîteva galerii, Muzeul de artă modernă și am detectat în arta iugoslavă actuală o amplă receptivitate în stare pură la ce este mai nou în plastica occidentală; dincolo de « citat », de lucrul bine făcut tehnic, de marea diversitate, am văzut însă prea puțină (și rară) prelucrare a datelor asimilate, prea puțină originalitate în lucrările artiștilor contemporani iugoslavi; pornind și de la această premisă, selecția de desen și sculptură contemporană românească propusă de noi publicului și specialiștilor belgrădeni, ni se pare întru totul de calitate și competitivă — această selecție, pe care am încercat-o, în limitele posibilului, reprezentativă pentru orientările cele mai importante și interesante din arta noastră de azi (am inclus și un substanțial pluton de tineri), era grăitoare, sperăm, atît pentru deschiderea, bogăția și vivacitatea fenomenului plastic românesc actual, cît și pentru specificitatea sa (comunicarea cu alte culturi nu ne împiedică să fim noi înșine în acest dialog). Să adăugăm, pentru a păstra în limitele obiectivității succintul nostru comentariu comparatist, că nu ignorăm forța creatoare a autorilor iugoslavi; arta, în țara prietenă, este astăzi o realitate efervescentă, cu numeroase certitudini și potențialități.

Expoziția pe care o prezentăm, organizată prin Consiliul Culturii și Educației Socialiste (Oficiul de expoziții), se înscrie în coordonatele programului de colaborare culturală româno-iugoslav. Structural, a fost o replică la expoziția de desen și sculptură iugoslavă găzduită de sala Dalles în 1985. Investit fiind cu responsabilitățile acțiunii, am optat pentru alcătuirea unui grupaj de artiști și opere care să reveleze fertilitatea dialogului generațiilor și actualitatea în arta plastică românească; concepția expoziției urmărea de asemenea etalarea mai multor direcții din grafica și plastica noastră de azi și includerea în selecție a unui număr augmentat (față de alte situații similare) de tineri — acest din urmă fapt a sporit gradul de noutate și cota de interes pentru expoziție din partea receptorilor (unii autori își prezentau pentru prima oară lucrările publicului iugoslav). « Odiseea » mea prin atelierele artiștilor, pentru alegerea lucrărilor, a avut și alt rezultat, în afară de acela direct vizat, de concretizare (prin această procedură efectuată în legătură cu majoritatea autorilor incluși în selecție) a reperului « actualitate » integrat concepției expoziției. Al doilea rezultat al investigației prin ateliere (ce oferă oricum un material bogat de cercetare criticului) a fost constatarea intensului efort creator ce se depune fără încetare în toate aceste spații unde se naște frumosul — unele generoase, altele remarcabil de mici; cu mijloace mai multe sau dimpotrivă, se lucrează febril, se experimentează, se naște ori se șlefuiește stilul — o mențiune specială pentru tînăra generație a cărei perseverență, adesea încrîncenare în muncă este uneori direct proporțională cu greutățile începutului.

La Belgrad, Centrul Cultural ne-a oferit importantul avantaj al fluxului notabil de vizitatori; a existat însă și un dezavantaj, condiționat de polifuncționalitatea simultană a edificiului: spațiul avut la dispoziție, destul de mic în raport cu amploarea expoziției noastre, a făcut dificilă panotarea. Paralel cu manifestarea românească a fost organizată (la etaj) o retrospectivă (în imagini fotografice) a filmelor lui Wajda, la al cărei vernisaj a participat Daniel Olbrycki. În ce ne privește, a trebuit așadar să ne adaptăm unui spațiu fragmentat (parter — unde funcționa și librăria, și o porțiune restrînsă din etaj, unde « coexistam » cu Wajda și galeria de artă), am comprimat distanța « de respirație » între lucrări (între alte ajustări); în cele din urmă am reușit — sperăm — să realizăm o panotare dinamică (în acord cu profilul selecției), poziția, relațiile între desene și sculpturi sugerînd și doritul dialog al generațiilor. Diversitatea stilistică a sporit în pregnanță și spectaculozitate prin concentrarea spațială,

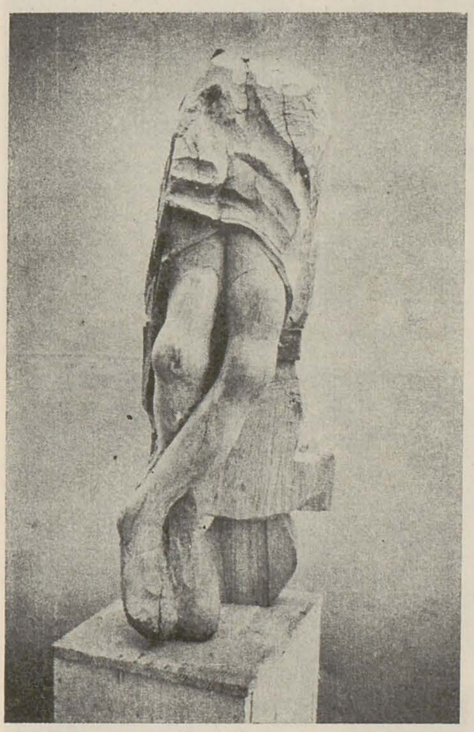


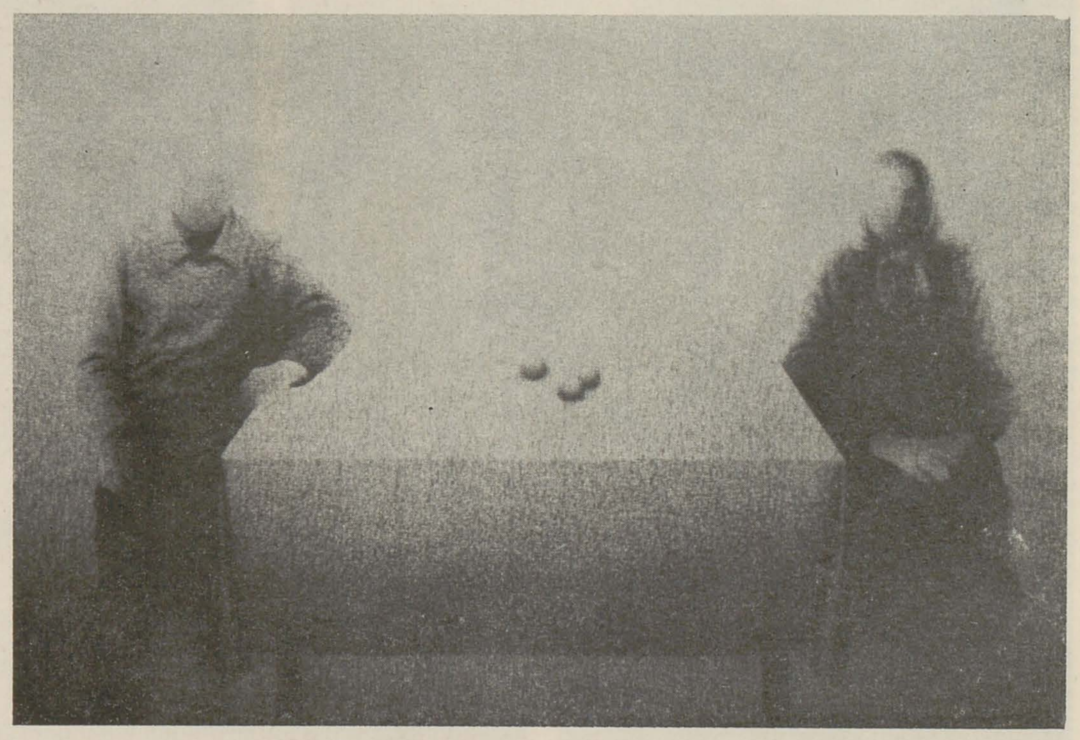
Aspecte din expoziție

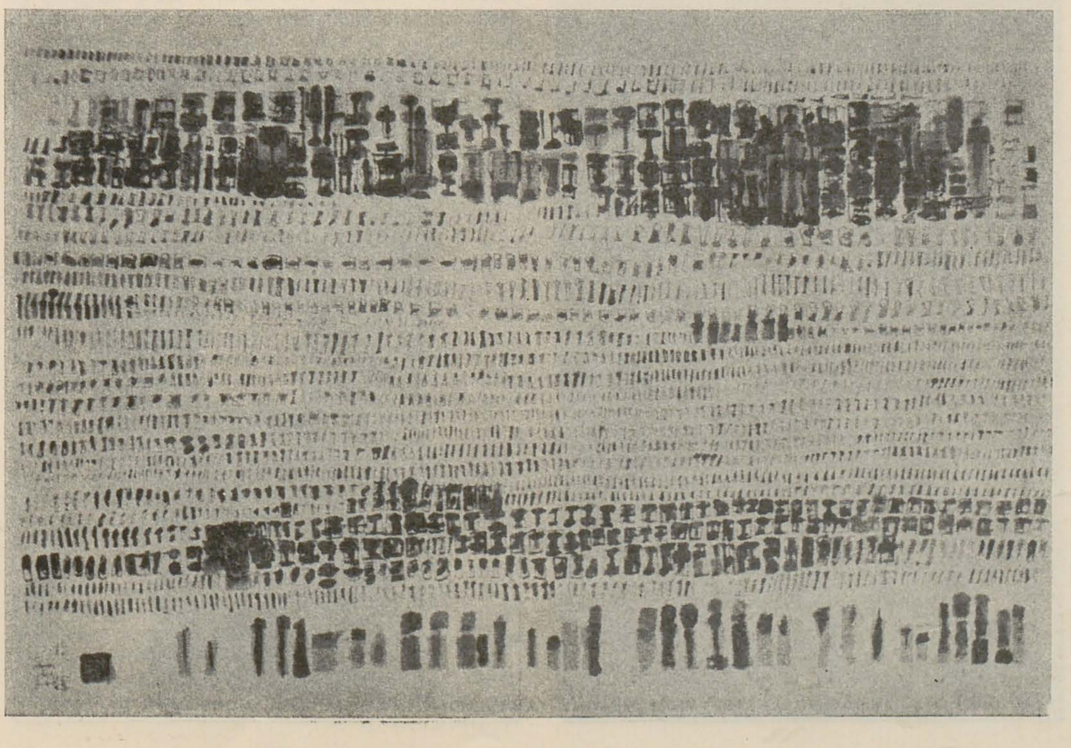


deși receptarea distinct individualizată ar fi avut de cîștigat de pe urma posibilității unei structurări mai aerate a simezei. Opiniile unor artiști și critici, afluența de public, pledează pentru interesul arătat la Belgrad față de expoziția noastră — a avut efect noutatea obținută prin selecția de atelier și prin prezența unor nume (în special de tineri) încă necunoscute în Iugoslavia, a plăcut deschiderea și originalitatea formulărilor plastice.

Să ne întoarcem la concepția expoziției. Noțiunii « desen » i-am dat un sens larg, în cadrul căruia sînt uneori abolite hotarele între grafică și pictură în ce privește elementele tehnice și de expresie, fapt simptomatic astăzi în artă. Am avut deci în vedere desenul ca teritoriu al graficii de șevalet, ca gen autonom, eliberat de servituțile ipostazierii în « studiu pregătitor ». De la dominanta grafică sau plastică la cea picturală, trecînd adesea prin diverse mixaje tehnice (mergînd pînă la includerea reliefului), lucrările, « presărate » ca rezolvări artistice pe vastul cîmp cuprins între figurativ și abstract, alcătuind un stufos corpus ideatic, sînt semnate nu doar de graficieni, ci și de pictori — există la acest capitol și un sculptor: Neculai Păduraru. În ce privește (à propos) sculptura, am inclus și în selecția de aici doi « intruși » — ceramistul Mircea Popescu și metalistul Rolando Negoiță — care, în tehnici specifice artelor decorative, creează volume, relații între ele, variante ale raportului plin-gol ce fac din operele lor (care se afirmă autoritare în spațiul înconjurător) autentice piese de sculptură. Și în această secțiune a expoziției au fost

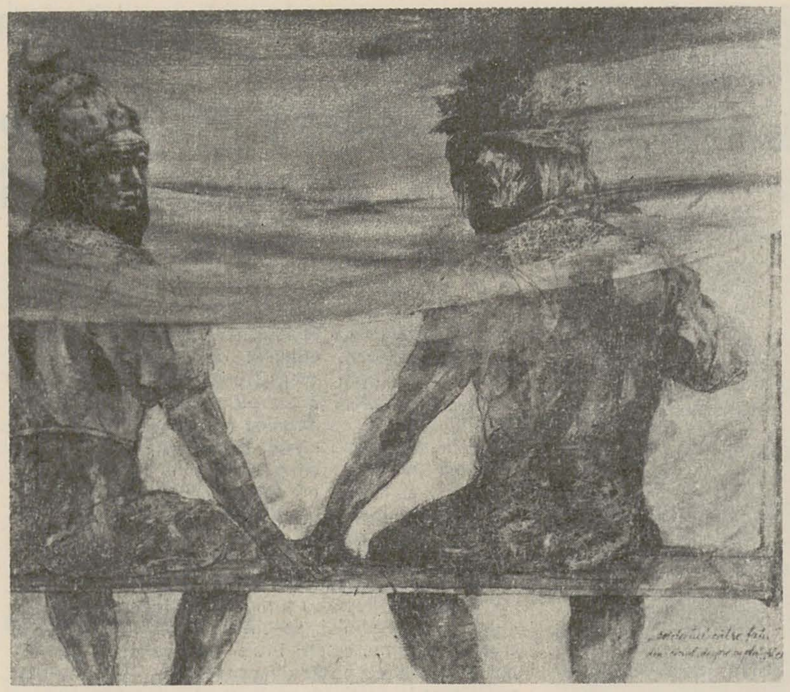
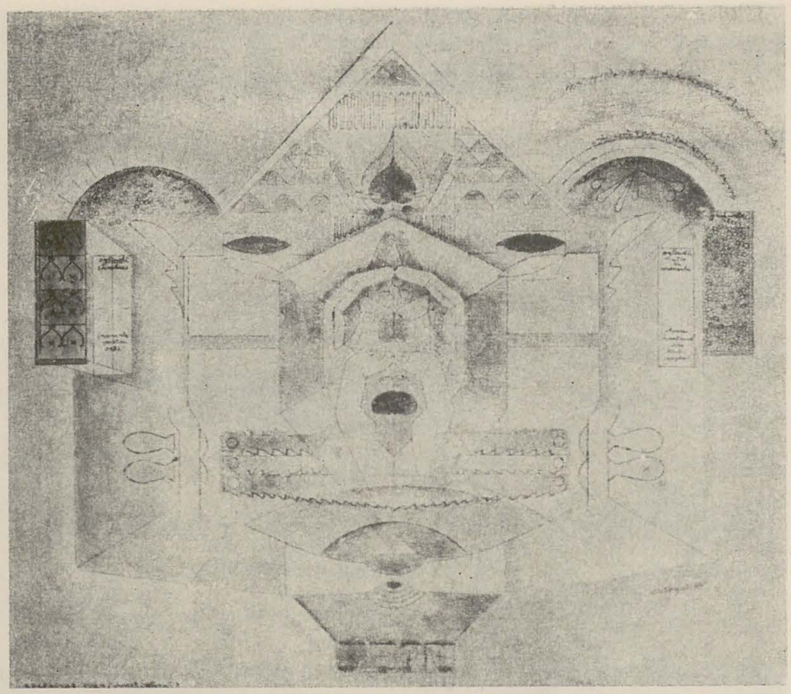
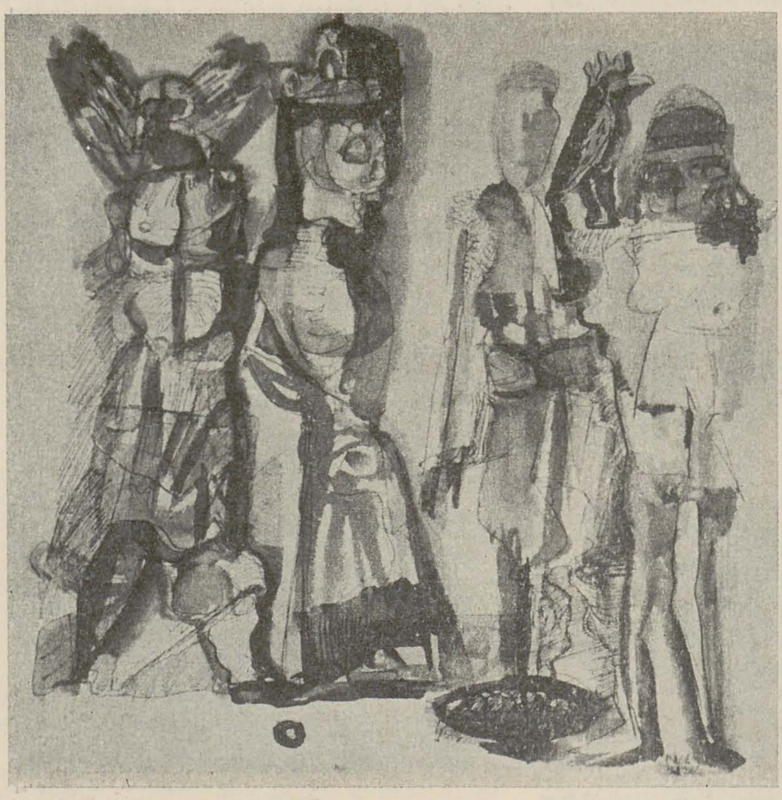
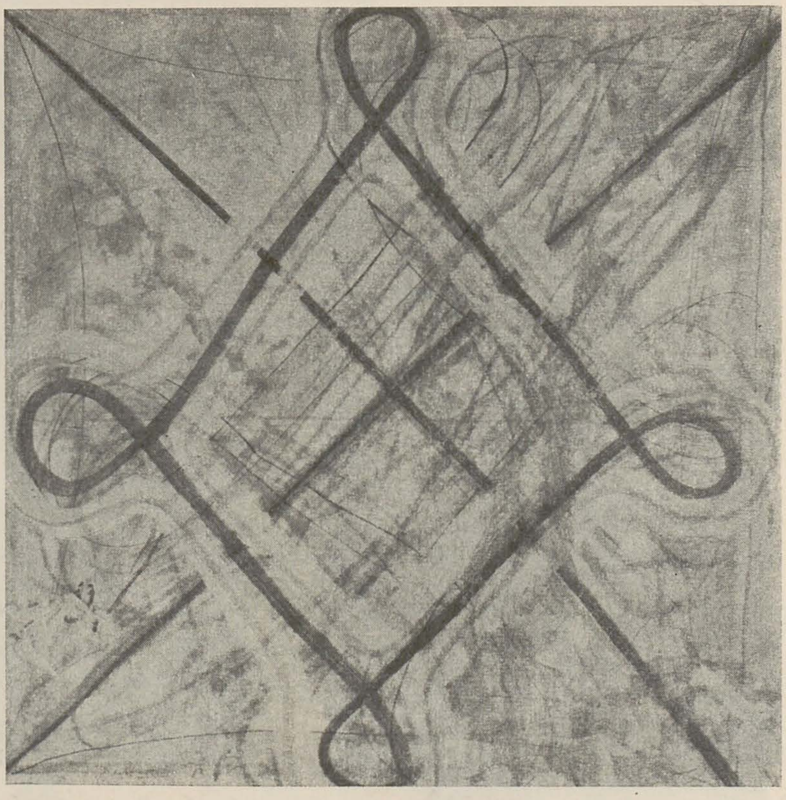
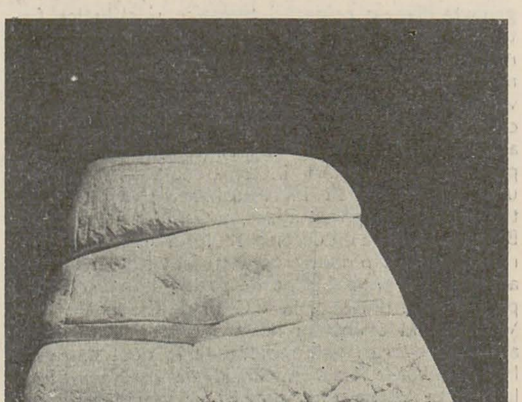
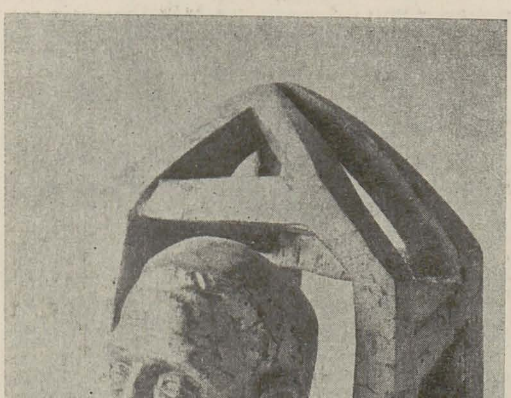
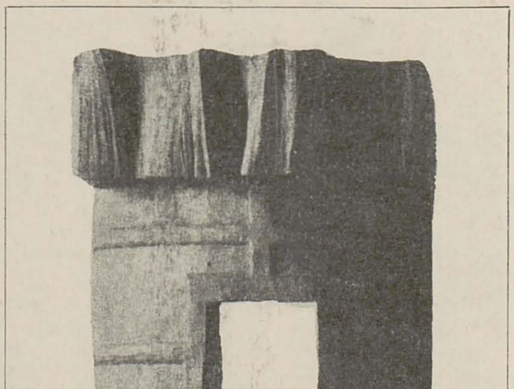




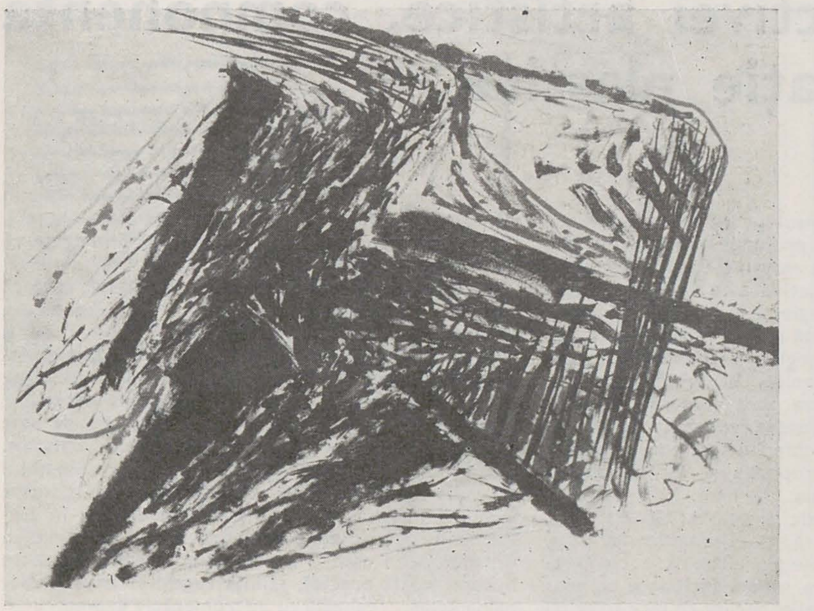


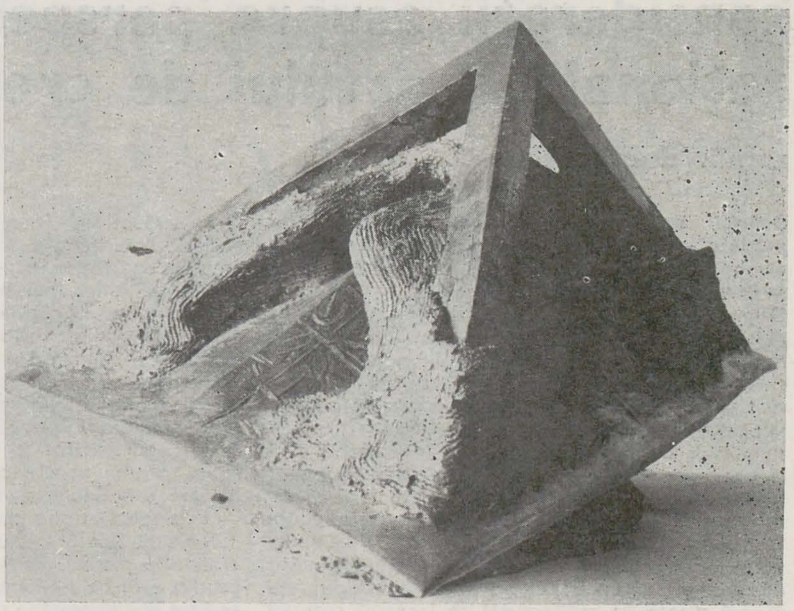
grupate diverse orientări tematice și stilistice (intervin de asemenea unele contaminări cu zona picturalului); materialul de lucru: bronz, lemn, piatră, marmură, ceramică, alamă, gips, mixaje. Autori în vîrstă sau tineri, consacrați ori de curînd porniți pe calea afirmării, pe fișa de artist a celor mai mulți apar, alături de repere expoziționale în țară, importante manifestări internaționale — participări uneori laureate. Să individualizăm prezențele artistice care au personalizat, la Centrul Cultural din Belgrad, selecția de desen și sculptură contemporană românească. Din opera regretatului *Octav Grigorescu* am ales interpretări pline de poezia liniei și transparențelor cromatice, la « Craii de Curte Veche ». Viu doar în amintirea noastră este și *Paul Erdös*, autor de evocări liric-secvențiale în duct expresiv. Maestrul *Vasile Kazar* își plămădește « arătăniile » de la Curtea Veche din inepuizabil variabile forme, atingînd imageria expresionist-fantastică. *Constantin Baciu* estompează siluete simplificate pe subtile desfășurări cromatice. Acuarelist de vocație, *Tiberiu Nicorescu* ivește personaje și scene retro. Inspirat (în cazul de față) de Màrquez, *Sorin Ilfoveanu* reconstituie cu un desen eliptic un bogat univers uman. *Neculai Păduraru* recurge și în grafică, uneori, la suprarealism. Imagismul specific lui *Ștefan Câlția* relaționează simbolul cu ironia și suprarealismul. *Lidia Ciolac* și *Victor Ciobanu* desfac și recompun figurativul în mecanisme fantastice, cea dintîi mai grafic descriptiv, al doilea mai expresionist și pictural, chiar apropiindu-se de abstract. *Nistor Coita* metamorfozează realul, transsubstanțiindu-l într-o grafie

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro





în același timp epurată și rafinat diversă. *Violeta Bulgac*, preocupată în fond de universul și relațiile interumane, și-a constituit la rîndu-i o lume de semne evocînd Alfabetul, Scrierea... *Constantin Petrașchievici* asociază umorul cu absurdul într-un desen simplificat și expresiv — ar fi un ilustrator nimerit pentru Alfred Jarry. *Nicolae Alexi* ne apare din ce în ce mai dramatic și creator de atmosferă în sondarea psihologiei umane. *Radu Igazsóg* evocă secvențial scene de familie, în forme plastic constituite, dar și deschise. Lucrările prezentate de *Petru Lucaci* în această selecție îl arată preocupat de structuri geometrice subiacente figurativului. *Lucian Tudor Georgescu* recurge la simbolistica efigiei umane și la mixaje tehnice cu valori tactile (creatoare de relief). Anatomia și mișcarea ca puncte de pornire îl duc pe *Olimpiu Bandalac* la reprezentări semiabstracte în zone de forță grafic-cromatice. În compozițiile sale, *Mariana Petrașcu* recurge la simbol și expresionism. Investigator al memoriei afective individuale și colective, *Alexandru Chira* își învecinează arta cu cea conceptuală. Din creația lui *Horia Bernea* expoziția a inclus lucrări din ciclul « Praporilor » — variațiuni plastice pe tema vechiului stindard cultic și militar. Cu figurile lui *Aurel Bulacu* ne apropiem de fierbintea zonă neoexpresionistă — la el detașarea, ironia, reflexia au rezonanțe aparte. *Andrei Chintilă* face să explodeze, cu mijloace neoexpresioniste, cotidianul, banalul, chiar natura.

La *Petru Rusu* aceeași direcție stilistică se concretizează într-un desen mai eliptic, primitivist, iar la *Roxana Trestioreanu*, venită dinspre pictural, tema nudului ivește simfonii optice incandescente. *Teodor Graur*, experimentalist de vocație, se (și ne) interoghează de data aceasta asupra condiției umane în imagini grave — unul din desene l-aș defini neorealist-simbolic. Tema peisajului este prezentă în expoziție în diverse modalități de abordare stilistică: realul se simplifică și capătă veleități structural-decorative la *Alexandrina Gheție* și *Michaela Isac Crișan*, « virează » înspre geometric și abstract la *Marilena Preda Sânc* și *Dan Mihălțianu* ori către abstractul liric la *Ștefan Iacobescu*; persistă inflexiunile poetice corelate cu gestul constructiv la *Cristian Neagoe*, în timp ce *Delia Sechel* imaginează peisaje cosmogonice. *Lucia Popian* realizează, într-o complicată și plăcută ochiului tehnică mixtă, semne arhetipale venind dinspre tradiționalul univers obiectual țărănesc. Ancorați în abstracționismul liric sînt *Doina Simionescu* — rafinate (grafic și cromatic) scrieri imaginare; *Corneliu Vasilescu* — trasee de o amplă respirație, energice, ale tușei, acute armonii cromatice; *Cătălin Guguianu* — gestul, de asemenea îndrăzneț, se învăluie într-o mai dens așternută vibrație colorată a suprafeței.

Portretele în bronz semnate de *Radu Aftenie* și *Sava Stoianov* transpun în modelaj sensibil trăsăturile fizico-psihice ale modelelor, forma fiind mai descriptivă în concepția primului autor și mai concentrată în sugestie la al doilea. *Dinu Rădulescu* se remarcă și el în portret, fiind preocupat în alte situații de expresia volumelor în mișcare. *Vlad Ciobanu* abordează cu gravitate tematica istorică, într-o viziune ce topește faptul și legenda în simbol. Pentru *Mircea Spătaru* ecoul trecutului trăiește în forme simplificate și expresionist-simbolice. Reliefurile lui *Horea Flămând* (de tipul celui prezent în selecție), cu un modelaj cînd abia sugerat, cînd ferm, par îndemnuri la aducere aminte despre vîrsta de aur a Renașterii. *Bela Crișan*, cînd se inspiră din mituri, « dezbate » în imagini romantice probleme general umane. *Ion Iancuț*, fie că pornește de la cotidian, fie că transpune idei, dovedește o bogată imaginație formală și putere de sugestie. *Cristian Bedivan* revelează (de data aceasta în lemn patinat) contradictoria lume a universului uman interior, cu un figurativ modern venind dinspre « cei vechi ». *Victoria Zidaru* răzbate în actualitatea plastică tot prin refacerea traseului invers, model fiindu-i, pare-se, figurinele preistorice. Nuanța arhaizantă a lui *Iulian Olariu*, expresionist prelucrată, « bate » mai mult înspre evul mediu. Exemple din istoria arhitecturii îl inspiră pe *Alexandru Nancu* în ciclul « Construcțiilor » sale — formele elaborate de el sînt epurate, înscriindu-se ferm în spațiu. Arhitecturale, primitivist sintetice sînt volumele ceramice realizate de *Mircea Popescu*, « deduse » din principii și structuri primare ale spațiului. *Gabriel Popian* sugerează emergența efortului de ctitor de cultură al individului uman prin organizarea treptată a materialului din magma primordială. *Tiberiu Moșteanu* « solidifică » în marmură, lemn, bronz fluxul luminos al soarelui — sînt construcții ce își ritmează, abstracte, volumele. *Florentin Tănăsescu* esențializează figurativul, evidențiază direcțiile structive și inserția armonică a suprafețelor, a volumelor. *Peter Balogh* epurează siluetele, într-o înclinație spre decorativ, uneori recurge la dialogul plin-gol, bine dozat. *Mihai Buculei* subliniază perenitatea « osaturilor » materiei, investind totodată cu spiritualitate operele sale, monumentale atît în exemplele de simpozion cît și în cele de plastică mică. *Claudiu Filimon* sintetizează datele realului, ivind volume limpezi; simțul geometricului îl conduce uneori pînă la abstract. *Constantin Șevțov* recurge la neoexpresionism, vizibil atît în fizionomie cît și în atitudinile personajelor sale — uneori nu lipsește și o doză de umor. Un neoexpresionist pur este *Darie Dup*, ce aplică și pictură pe unele zone ale lemnului (material preferat); figurile, corpurile sînt torsionate, viața, dramele « pulsează » ivite de sub aparența smulsă a frumuseții. *Rolando Negoiță*, cu o mare capacitate de invenție a unor forme fals funcționale, asociază diverse elemente (metal, lemn etc.) și găsește spectaculoase raporturi între plin și gol.

Expoziția pe care am prezentat-o a necesitat un efort de concepție și organizare asidue și îndelungate, început pe o foaie de hîrtie, continuat în atelierele artiștilor și de-a lungul altor etape, încununat în spațiul Centrului Cultural din Belgrad. Nutrim speranța că s-a adus o contribuție efectivă la cunoașterea nuanțată de către publicul, plasticienii și criticii iugoslavi, a fenomenului artistic românesc actual.

NICOLAE ALEXI p. 16
ALEXANDRU CHIRA
VASILE KAZAR
HORIA BERNEA
ALEXANDRU NANCU
CRISTIAN BEDIVAN
MIHAI BUCULEI

p. 17 *OLIMPIU BANDALAC*
GABRIEL POPIAN
ROXANA TRESTIOREANU
ANDREI CHINTILĂ

https://biblioteca-digitala.ro

consideraţii asupra perspectivei artistice, componenta raţională a actului de creaţie plastică

zamfir dumitrescu

Definiţii ale perspectivei — Noţiunea de perspectivist — Perspectivă şi antiperspectivă — Ars perspectivae, scopuri iniţiale şi scopuri dobîndite — Perspectiva între artă şi ştiinţă.

Originea latină a termenului de *perspectivă* se pare că nu mai are aproape nimic în comun cu ceea ce înţelegem astăzi prin perspectivă. Etimologic, rădăcina *perspicere* desemna capacitatea de *a vedea clar* sau de *a vedea prin* (transparenţa unui plan sau a mai multor plane ce se interpun între privitor şi motiv). Cu timpul, accepţia de perspectivă este lărgită, corespunzînd unor înţelesuri multiple: ştiinţa vederii, optica, aparenţa reprezentării obiectelor prin modificarea poziţiei sau distanţei; vedere întinsă, peisaj, scena naturală sau artificială de desfăşurare a unei anumite activităţi; arta reprezentării aparenţelor naturale; diagrama unui tablou (sau a unei planşe de arhitectură) ce încearcă sugestia spaţiului tridimensional; privirea spre viitor (cu sens metaforic); relativitatea proporţiilor; numele unui aparat optic elementar, ş.a.m.d.

Definiţii ale perspectivei, desprinse din diverse manuale, cursuri sau tratate dedicate acestei teme, tind să restrîngă domeniul supus cercetării ştiinţifice sau artistice. Enumerăm cîteva dintre acestea, nu atît dintr-un exces de informare, ci pentru a justifica aria largă de preocupări, direcţionate de un scop sau altul, multiplele interpretări pe care studiul perspectivei le-a căpătat în diferite etape.

— « Perspectiva este termenul dat aparenţei obiectului faţă de realitatea acestuia. Pentru că noi vedem numai aparenţa obiectelor, tot ceea ce vedem este în *perspectivă*. Un studiu de perspectivă este deci un studiu al efectelor de distanţă şi poziţie a aparenţei unui obiect » — T.O. McCartney, — *Precision Perspective Drawing* — Mc Graw — Hill Book Company, New York, San Francisco, Toronto, Londra, 1963.

— « Perspectiva este o ştiinţă aplicată în arta desenului, bazată pe fiziologia vederii umane, alcătuită dintr-un ansamblu de legi şi metode fondate geometric; reprezentarea tridimensională pe o suprafaţă plană numită *tablou* a elementelor ce compun universul nostru optic. » — Bernard S. Bonbon, *Perspective Scientifique & Artistique*, Editions Eyrolles, Paris, 1972.

— « Perspectiva are ca scop reprezentarea pe un tablou a obiectelor aşa cum le vedem. » — J. H. Pillet — *Traité de Perspective Linéaire*, Librairie Scientifique Albert Blanchard, Paris, 1921.

— « Perspectiva este o cugetare asupra văzului. Ea este o metodă de captare a spaţiului şi de organizare a vieţii. Ea este esenţialmente practică. Cu două dimensiuni, o calculează pe a treia. Invers, ea transformă trei dimensiuni în două. » — Pierre Descargues — *Traités de Perspective*, 1976 Sté Nlle des Editions du Chêne, Paris.

— « Perspectiva — în sensul pe care îl are în domeniul picturii, este o proiecţie conică, întrucît aceasta rezultă din simţul vederii şi rămîne conformă cu acesta. Adică, perspectiva este în acelaşi timp geometrie, optică, fiziologie şi psihologie a vederii, după cum a şi fost definită şi practicată de-a lungul istoriei. » — Adrian Gheorghiu — Tehnica desenului perspective, Editura Tehnică, Bucureşti, 1963.

— « . . . (Perspectiva) este acea ramură a opticii care arată cum să se facă desene reprezentînd obiecte la diferite distanţe şi diferite înălţimi, păstrînd totuşi pentru vedere proporţia şi forma acestor obiecte. » — Geminus, sec. I, î.e.n.

— « Perspectiva este ghidul şi poarta; fără ea nimic bun nu se face în pictură. » — Leonardo da Vinci, *Tratatul de pictură*, din care mai aflăm că: . . . « Perspectiva este de asemenea natură încît face ca ceea ce pare plat să apară în relief şi ceea ce este în relief să apară plat ». — « (Perspectiva) face să se vadă nu numai ortografia uneia din feţe, dar şi întoarcerea lateralelor prin concurenţa tuturor dreptelor care se strîng la un centru. Aceste lucruri se obţin prin mijlocirea meditaţiei şi invenţiei. » — Vitruviu Pollion, *De arhitectura* (sec. I, î.e.n.) Aceste relativ diferite modalităţi de a caracteriza domeniul perspectivei şi consecinţele aplicării acesteia, aparţinînd unor personalităţi diferite ca formaţie şi cultură, din diferite perioade istorice, citate fără o anume ordine cronologică, lămuresc şi în acelaşi timp complică imaginea termenului *perspectivă*. Din formulările ce folosesc o exprimare concisă, în termenii cercetării ştiinţifice (B. Bonbon, J. J. Pillet) înţelegem caracterul de aplicabilitate al perspectivei, o ştiinţă (este oare o ştiinţă, într-adevăr?) care rezidă într-un ansamblu de teorii şi reguli geometrice (exacte) bazate şi aplicate sistemului vederii umane (mai puţin exactă şi, în mod cert, greu de controlat ca factor de referinţă obiectiv). Din definiţiile cu un caracter general, cu trimiteri spre posibile domenii filosofice (Pierre Descargues), metaforice (Leonardo), pragmatice (Mc Cartney), desprindem disponibilităţile nebănuite pe care practica perspectivei le poate prezenta.

Aceste disponibilităţi sînt reliefate de acuitatea celui ce aplică raţionamentul şi calculul perspectiv, de scopul urmărit şi natura acestuia. Gradul de expresivitate artistică (plastică) a preceptelor perspective va atinge culori ale virtuozităţii la Veronese, ale subtilităţii şi rafinamentului plastic la Leonardo, ale misterului la Erhard Schön, ca de altfel la toţi practicanţii procedeelor anamorfotice; aparenţele perspectivei pot crea imaginea absurdului şi imposibilului la Escher şi E. C. Nerwal, sau ale aberaţiei cu nuanţe de farsă greoaie la William Hogarth. Perspectiva corpurilor geometrice gravate de Wentzeel Jamitzer (1508—1585) ne creează impresia de rigoare, aşa cum perspectivele urbane ale unui Canaleto, William Marlow, Bernardo Belloto oscilează între corectitudine constructivă şi imagine cu valenţe plastice.

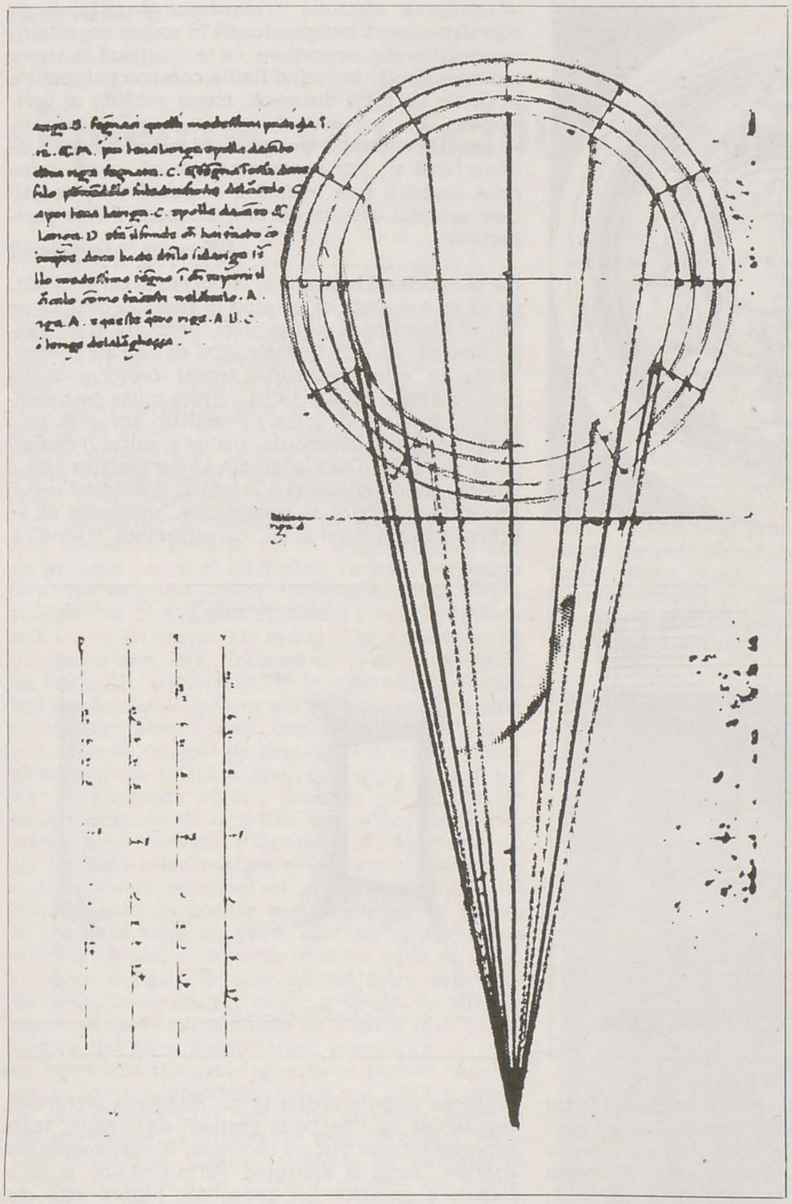
« Perspectiva este un excelent slujbaş » notează Lawrence Wright în cunoscutul studiu *Perspective in Perspective* (Routedge & Regan Paul, Londra, 1983) « dar un stăpîn rău. Atît timp cît este aservită unor raţiuni plastice, folosită ca tehnică de corecţie, în sprijinul actului de creaţie, cînd devine mijloc de expresie artistică, alături de altele la fel de bine evidenţiate, perspectiva capătă valenţe artistice. Lipsită de o haină artistică, dominînd ansamblul şi subordonînd restul elementelor constitutive ale unei imagini, devine rigidă, stereotipă; în asemenea situaţii putem admira exactitatea construcţiei (în măsura în care o construcţie perspectivă poate fi considerată exactă), ştiinţa sugestiei tridimensionale exclusiv realizată cu instrumentele geometrului, cu aplicarea regulilor însuşite şi cu o anume conştiinciozitate de inventariere. Cunoaşterea perspectivei, stăpînirea acesteia este la fel de importantă ca şi teoria raporturilor cromatice, spre pildă, sau a organizării compoziţionale a imaginii plastice, dar utilizarea exclusivă sau prioritară poate deveni exces obositor. Raportarea corectă a limbajului perspectiv, ca a oricărui tip de limbaj (artistic), devine necesar dependentă de scopul urmărit (o imagine plastică, un desen tehnic, un proiect de arhitectură), precum şi de cel ce o utilizează. Atingem astfel delicata problemă a subiectivităţii, a personalităţii artistului.

. . . .

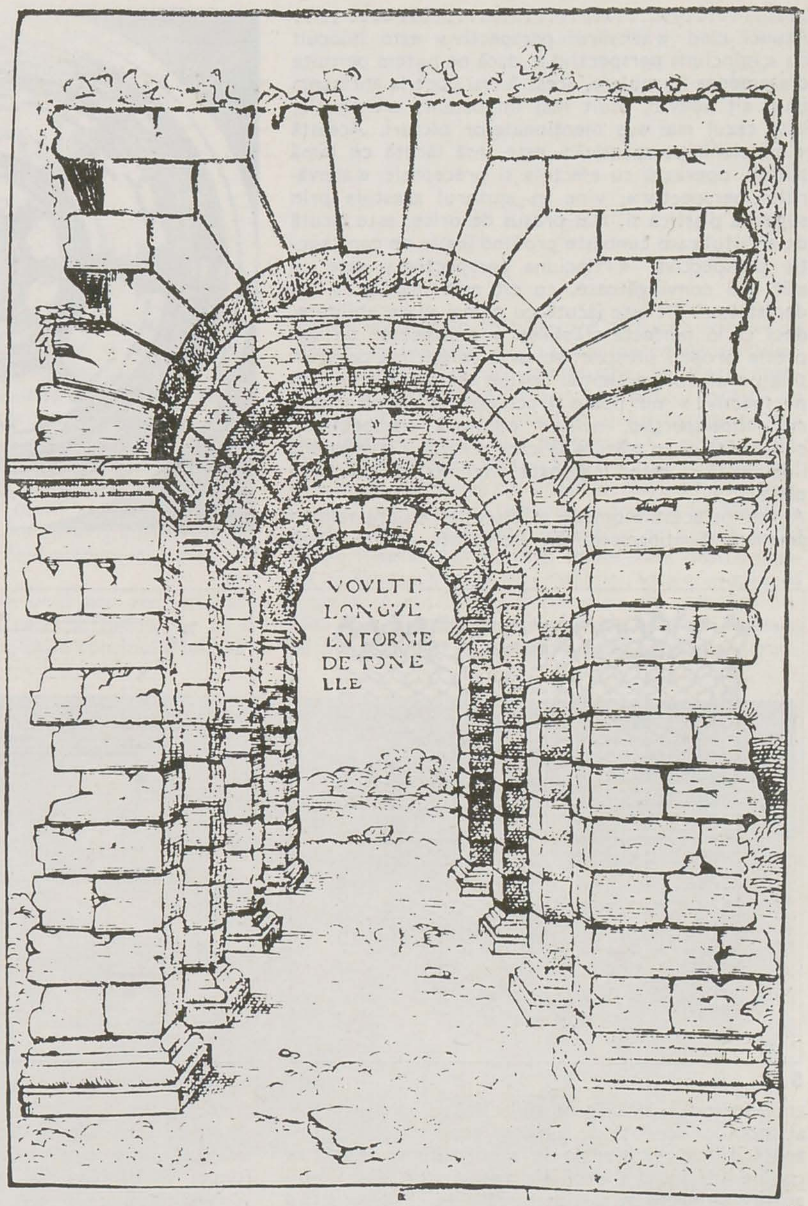
În limba română termenul de perspectivist este rar utilizat, aşa cum, în general, are rare echivalenţe în alte limbi. Numind un specialist în arta perspectivei, în egală măsură teoretician şi practician, perspectivistul a încetat astăzi de a fi un specialist cu o ocupaţie distinctă. Dicţionarul Larousse ne propune *perspectiviste*, limba franceză utilizînd şi *perspecteur*; Jean-François Millet apela în 1860 la un *perspecteur* pentru pictarea unui tavan iar Degas (Edgar de Gas) cerea ajutorul altuia pentru realizarea părţii superioare a picturii reprezentînd-o pe *Miss Lala* evoluînd la trapezul zburător. Limba engleză utilizează rar formulări ca *perspective artist* sau *arhitectural perspective artist*, pe care L. Wright le consideră foarte vagi, în prima categorie putînd fi incluşi . . . « Uccello, Muirhead Bone şi probabil şi caricaturistul Giles care era remarcabil în acest domeniu ». *(Perspective in Perspective*, Routledge & Regan Paul, Londra 1983, pag. 13). *Perspective draughtsman* desemnează un desenator tehnic de perspectivă, termen aplicat *designeri*-lor ce proiectează structura constructivă a unui mecanism, iar *architectural illustrator*, în ambiguitatea sa, includea, într-o societate constituită în 1975 cu acest nume, la Londra o gamă vastă de specialişti, cuprinzînd şi arta foto,

1

https://biblioteca-digitala.ro



2



3

grafică. *Oxford English Dictionary* propunea *perspectiver* (1598) și *perspectivian* (1569), termeni aproape de loc utilizați ulterior. În general, în accepția curentă numim astăzi *perspectivist* un artist plastic care are vaste cunoștințe în arta perspectivei și s-a manifestat ca atare; nu greșim afirmînd că Piero della Francesca, Alberti, Dürer, Jean François Niceron, Andrea Pozzo, Giacomo Fontana au fost mari perspectiviști. Putem spune de asemenea că Giovanni Paolo Pannini, Canaleto și, peste timp, Salvador Dali sînt perspectiviști, deși nu au lăsat o operă teoretică ca atare, fiind doar utilizatori ai tehnicii perspective în opera lor; de asemenea, eminenții noștri profesor Horia Teodoru și Adrian Gheorghiu, de al căror nume este legată însăși dezvoltarea școlii de arte plastice și, respectiv, de arhitectură din România, pot fi numiți *perspectiviști*, deși în cazul acestora termenul pare limitat, pe de o parte pentru că activitatea universitară pe care au desfășurat-o a dus perspectiva aproape de stadiul unui domeniu științific, pe de altă parte pentru că nu a fost însoțită de o activitate plastică. Oricum, *perspectivist* numește mai degrabă o calitate a unei activități (plastice), decît o meserie ca atare. Și aceasta în contextul formării multiple pe care un plastician o are, sau e de presupus că o are.

....

Prezența preocupărilor perspective în contextul secolului nostru este sporadică și contradictorie; alături de tentative de prelungire a funcționalității tradiționale pe care aceasta o avea în prefigurarea imaginii plastice apar reacții contrare sau adiacente. Mulți autori și critici menționează formula de *antiperspectivă*, nu în opoziție cu aceasta, cum am putea crede, ci în asociere sau chiar în imediata vecinătate a perspectivei. Accepția acordată termenului devine echivalentă cu tendința de a subordona tehnica desenului perspectiv efectului artistic; rigoarea perspectivei clasice poate fi abandonată parțial sau total în favoarea unei necesități de ordin plastic, poate fi adaptată unei construcții particulare, impuse de compoziția în cauză, menținîndu-și impresia generală, convențională, de sugerare a spațiului. Noțiunea de *antiperspectivă* este poate incorect formulată, pentru că nu avem de a face cu elemente contrare regulilor perspectivei, ci cu ajustări ale acestora, cu prelucrarea creativă a fondului teoretic și mai ales practic al perspectivei. Din acest punct de vedere, *antiperspectiva*, dacă acceptăm termenul, devine un factor caracteristic nu numai secolului nostru, ci tuturor perioadelor istorice în care întîlnim preocupări de perspectivă. Celebra *Logodnă a perechii Arnolfini*, pictată de Jan van Eyck în jurul anului 1434 (Galeria Națională, Londra), în care liniile de fugă ale spațiului cuprins în limitele încăperii în care se află cele două personaje nu aparțin unui unic cîmp perspectiv, poate fi considerat un caz de *antiperspectivă;* artistul și-a permis licențe în sensul punctării unor zone de interes compozițional, mai importante în ansamblul structurii plastice a imaginii. Aparența de coerență perspectivă este păstrată, și încă destul de convingător, datorită detaliilor urmărite pe linia structurii valorice și cromatice, dar corectitudinea construcției perspective este abandonată cu intenție și abilitate. Fundalul portretului Giocondei are o valoare decorativă, aberantă dacă am încercat să ne imaginăm continuarea fragmentului de peisaj din stînga figurii cu cel din dreapta. Să îndrăznim să numim aceste abateri intenționate de la teoremele perspectivei exemple de *antiperspectivă?* Cine s-ar încumeta să analizeze coerența construcției perspective în cele mai cunoscute imagini ale picturii și desenului va fi probabil dezamăgit constatînd cît de puține sînt cazurile în care avea de a face cu o coerență constructivă neștirbită.

....

Impresionismul este în genere considerat ca fiind mișcarea artistică apărută ca o reacție împotriva tradiției academiste. O mare parte din reprezentanții acestei mișcări rămîn însă, mai mult sau mai puțin, tributari aplicării perspectivei. Școala peisagisticii clasice pe care Pissaro a urmat-o sub îndrumarea lui Corot l-a determinat să păstreze în lucrările sale rigoarea, sau aparența de rigoare, pe care construcția picturii o presupune. *(Intrarea în satul Voisins,* datată 1872, își bazează structura plastică pe o fugă perspectivă realizată cu destulă acuratețe, cu respectarea deformărilor de proporție impuse de perspectivă). Prezența legilor perspective este marcată de însăși problematica Impresionismului, din acest punct de vedere curentul novator de la sfîrșitul secolului al 19-lea fiind o prelungire, peste timp, a tehnicii de *chiaroscuro* și *sfumato.* Impresionismul preia, într-o formulă proprie, studiul raportului dintre umbre și lumini, a tonurilor contrastante, a trecerilor lente, gradate, de la valorile deschise spre cele închise, prin eliminarea liniei de contur. Aceste probleme legate de valoarea optică și plastică a luminii, confruntate cu observarea atentă a naturii, îndeobște a peisajului, la o anumită oră a zilei, implică reconsiderarea *teoriilor perspectivei atmosferice (aeriene).*

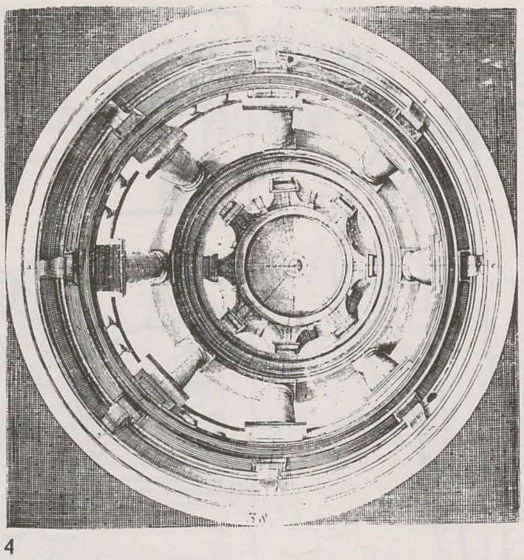
....

La o primă, dar timidă reacție împotriva Impresionismului, Cubismul se manifestă sub forma încercării de readucere în atenție a problemelor tridimensionalității în pictură. Georges Braque structurează abordarea picturală a spațiului după o regulă proprie, aceea de a da observatorului senzația cunoașterii motivului reprezentat nu prin tradiționala sa plasare într-un spațiu cu trei dimensiuni, ci într-unul cu patru dimensiuni (+timpul), incluzînd sugestia mișcării circulare în jurul obiectului, cu vizualizarea simultană a tuturor fațetelor sale.

....

Căutînd să releve realitatea în spatele aparențelor, în special în sens psihologic, evocînd visul, iraționalul și fantezia, *Suprarealismul* (după termenul propus de Herbert Read pentru a înlocui termenul de *Surrealism*) apelează din nou la mijloacele perspectivei tradiționale. Pentru a realiza o ambianță cît mai contrastantă între firesc și nefiresc, între real și suprareal, compozițiilor unor Max Ernst, Salvador Dali, De Chirico vor apela la elementare, dar sugestive cîmpuri perspective cu puternice puncte de fugă, accentuînd vidul ca metaforă prin vastitatea pustie a spațiului perspectiv ce se naște prin simpla trasare a liniei orizontului. Referindu-se la pictura metafizică a lui Giorgio de Chirico, Herbert Read constată că aceasta «... nu a avut nici o intenție analitică și nici o aptitudine logică; perspectiva, spre exemplu, a folosit-o nu în scop reprezentațional, ci pentru efectul ei emoțional» *(Pictori despre pictură*, Ed. Meridiane, București, 1972).

https://biblioteca-digitala.ro



4

. . . .

Atunci cînd «adevărul perspectiv» este înlocuit cu «minciuna perspectivă», dacă ne putem permite o asemenea formulare, acest lucru duce la afirmarea unui alt adevăr, mult mai important, cel plastic; este cazul mai sus menționatelor picturi. Această «minciună perspectivă» este însă făcută cu bună știință, operează cu efectele și preceptele «adevărului perspectiv», vine în ajutorul acestuia prin sugestia plastică și, mai presus de orice, este făcută de artistul care cunoaște profund legile de construcție perspectivă. «Minciuna perspectivă» este cu atît mai convingătoare, cu cît este mai greu de depistat, cu cît este făcută cu o mai mare abilitate, deci cu o perfectă stăpînire a mijloacelor de expresie proprii perspectivei și a consecințelor acesteia pe planul percepției optice. Așadar «minciuna perspectivă» nu poate fi echivalentă, în principiu, cu *antiperspectiva*, nefiind contrară perspectivei, ci aservită ei în măsura în care această «stratagemă iluzionistă» este înglobată viziunii și efectului plastic.
Ajunși în acest moment al discuției asupra *relației perspectivă-antiperspectivă*, derutantă poate dacă am încerca o catalogare didactică a picturilor și atitudinilor lor față de rigoarea geometrică a reprezentării tridimensionale în mod bidimensional, se cuvine să limităm accepția termenilor. Dacă unii autori au preferat să numească prin *antiperspectivă* transferul soluțiilor de reprezentare spațială în aria disponibilităților de expresie artistică, un mijloc de a sugera un adevăr artistic înaintea unuia geometric, am îndrăzni să afirmăm că acesta este, de fapt, cazul admirabil al *perspectivei artistice*, sau poate mai corect, al *artei perspective*. Certitudinile (acele certezze invocate de Luca Paccioli), adevărurile perspective se pot dezvolta sub semnul de rigoare științifică al perspectivei; întrepătrunse de *opinioni* (împotriva cărora același Luca Paccioli milita), de punctul de vedere subiectiv al artistului, adevărul perspectiv se transformă în artă a perspectivei. Acest binom, *perspectiva* ca știință, și *perspectiva ca artă* se aseamănă cu o altă relație bilaterală, de interdependență reciprocă, structura geometrică, prezentă în structurile naturale și artificiale și structura plastică (prezentă numai în structurile artificiale). Întreprinderea unor adevăruri geometrice și matematice a fost o problemă ce a preocupat, începînd cu epoca Renașterii, artiștii. Existența factorului rațional, capacitatea gîndului lucid de a descifra pe de o parte aspectul de realitate cercetat și de a-l codifica în formula unui dat artistic, pe de altă parte, reprezintă o constantă a actului de creație, o *invariantă plastică*, cum o numea André Lhote.

. . . .

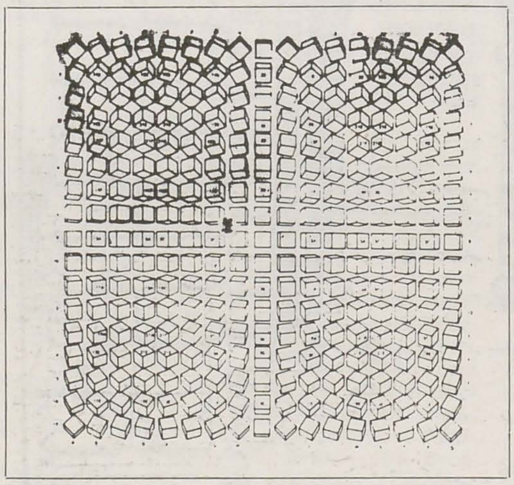
Artes perspectivae (sau *Ars perspectivae*) se pare că erau, la origine, echivalentul grecescului *optike*, ceea ce desemna știința vederii, optica. Se fac, de către numeroși autori, distincții clare între aceasta și arta desenului geometric și pictură. Mai mult, se încearcă separarea termenului de *perspectivă naturală* (modalitatea prin care percepem efectul de perspectivă), de termenul de *perspectivă liniară* (modalitatea de reconstituire a vederii în perspectivă). Dacă se consideră că prima este invariabilă și constantă, a doua depinde de variabile și arbitrare metode de a folosi geometria. Dacă am admite această separare, înțelegînd prin *perspectiva liniară capacitatea de a delimita obiectele tridimensionale din realitate și de a le reprezenta pe un plan bidimensional (tabloul perspectiv) prin utilizarea reperelor planelor îndepărtate* (Julia M. Ehesmann — *The Pocket Dictionary of Art Terms*), de fapt perspectiva cu un punct de fugă, unde am încadra *perspectiva aeriană, perspectiva non-liniară în care modularea de tonuri și tente de culoare produce efectul de îndepărtare datorită densității atmosferice, contrastele atenuîndu-se și culorile tinzînd spre albastru* (Nigel V. Walters și John Bromham — *Principles of Perspective*)? *Perspectiva naturală* nu se prezintă, de fapt, ca un proces obiectiv, ci ca un proces cu *aparență de obiectivitate*, perceperea spațiului fiind, în ultimă instanță, o convenție, o senzație.

. . . .

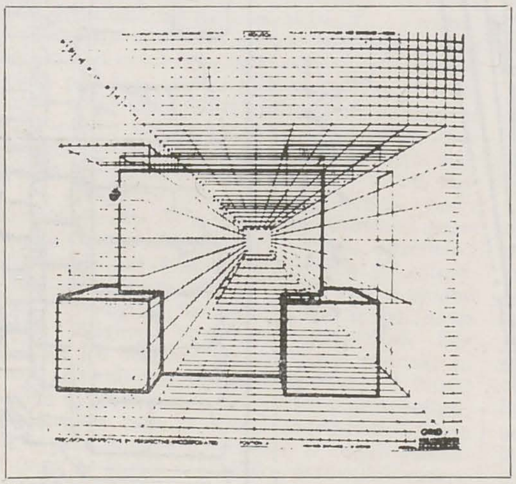
Cunoașterea și practicarea perspectivei s-a dovedit a fi un atribut al meșteșugului artistic (ceea ce nu înseamnă că nu putem vorbi de meșteșug artistic în absența utilizării perspectivei). Practicarea constantă, timp de cîteva secole, pînă în momentul cînd fotografia a debarasat pictura de grija unei anumite exactități, dacă un asemenea moment a existat cu adevărat, a evidențiat două direcții majore ale utilizării perspectivei ca mijloc de expresie plastică:
— sugestia spațiului tridimensional, *scopul inițial al perspectivei;*
— utilizarea efectului tridimensional obținut pe suprafața-suport bidimensională în scopul organizării compoziționale, operațiune ce se limitează la trama bidimensională, incluzînd liniile construcției spațiale în liniile de forță dinamică, *scopul dobîndit al perspectivei.*
Această bivalență a perspectivei este deosebit de importantă și, într-o oarecare măsură, suma celor două finalități (cea *inițială* și cea *dobîndită*) constituie accepția actuală de *artă perspectivă (Ars perspectivae).*

. . . .

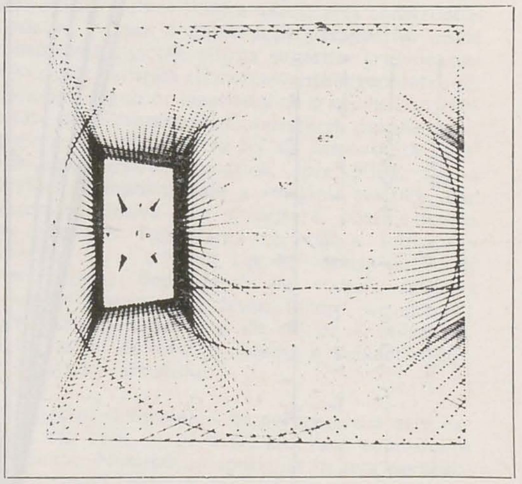
Fie că excelează în scopul ei *inițial* sau în cel dobîndit, fie că se manifestă ca un scop în sine sau doar ca un mijloc subordonat, perspectiva, prezența ei în creația plastică, apropie limitele artei de cele ale științei. Leonardo este fondatorul teorei conform căreia pictura este o știință («La pittura e una cosa mentale»), înțelegînd demersul artistic apropiat prin sistem, rigoare, observație, analiză și calculul demersului științific. Dacă admitem că perspectiva este o știință, sau o rezultantă a acesteia, dobîndind reguli proprii geometrice și matematice, utilizarea ei nu echivalează, în cazul artei, cu atitudinea științifică.



5



6



7

Rigoarea trebuie împletită cu imaginația pictorului, regula fixă cu libertatea gestului de creație, toate cuprinse într-un discurs continuu, fluent, deopotrivă coerent, lucid și expresiv. Permițîndu-ne o parafrazare a spuselor lui Leonardo, *pictura este mai mult decît o știință, este o artă*. Ne referim la arta de transfigurare a datelor științifice (geometrice și perspective în cazul nostru) în scopul obținerii *semnificației* dorite, pentru a deveni *comunicabilă*. Activitatea pictorului, a desenatorului implică o tehnică specifică, proprie artistului, care devine limbaj artistic. Tehnica perspectivă presupune așadar nu simpla utilizare a traseelor de construcție prescrise de reguli precise, dar și prelucrarea acestora în funcție de finalitatea dorită; să nu uităm că noțiunea de tehnică derivă din grecescul TECHNÉ, care înseamnă artă.

. . . .

(fragmente din capitolul I al cărții *De artibus perspectivis*)

LEGENDE:

1. *Albert Dürer* — Desenatorul și cana, *xilogravură*, 1538, *din lucrarea* Vordezwegsung der Messung mit dem zirckel word richtscheyt in Linien ebnen und gantzen corporen, *ediția a II-a*, Nüremberg, 1538. *Aceasta nu se prezintă ca un tratat de perspectivă, ci mai degrabă ca o culegere de sfaturi practice pentru artiști. Dürer se prezintă ca inițiator al metodelor perspective în Germania, explicînd relația ce se stabilește între obiectul real și imaginea sa proiectată.*

2. *Pierro della Francesca — foaie din manuscrisul* De prospectiva pingendi *(înaintea anului 1482), versiunea autografă, pentru prima oară publicată în 1899. Tratatul cuprinde trei părți: perspectiva figurilor plane, perspectiva corpurilor solide și perspectiva practică a solidelor.*

3. *Leon Battista Alberti* — Boltă în formă de tunel *din* De re aedificatoria, *manuscris din* 1452, *imprimat în* 1485. *Alberti definește pictura ca o rezultantă a intersecției razelor proiectante, cuprinse în piramida (conul) vizual cu suprafața taboului.*

4. *Perspectivă de Jan (Hans) Vredeman de Vrise, din tratatul de perspectivă («cea mai celebră artă a vederii» cum o numea autorul) publicată la Haga și Leiden în* 1604—1605. *Vredeman este considerat «Vitruviusul olandez» iar lucrarea sa este dedicată «pictorilor, gravorilor, sculptorilor, orfevrilor, arhitecților, desenatorilor, zidarilor, maeștrilor în marchetărie, tîmplarilor și tuturor iubitorilor de artă care doresc să se apropie de această artă (perspectiva) cu mare plăcere și fără dificultate».*

5. *Diagramă a corelării unui motiv (cubul) cu o rețea perspectivă incluzînd o largă varietate de poziții; imagine realizată prin computer.*

6. *Rețea perspectivă cu un singur punct de fugă, realizată de computer. Profunzimea perspectivă este obținută prin scurtarea progresivă a liniilor de capăt.*

7. *Rețea perspectivă cu două puncte de fugă, construcția unghiului de 90° deformat perspectiv. Deformarea mai mică sau mai mare a relației ortogonale este dependentă de dispariția dintre observator și planul tabloului (Raza vizuală principală — R.V.P.) Imagine obținută prin computer.*

https://biblioteca-digitala.ro

siqueiros sau ochiul condorului

françois pamfil

Cei din generația mea își mai amintesc poate de entuziasmul cu care, studenți fiind, « descopeream » abia pe la sfîrșitul deceniului șase, pictura mexicană. Trecînd — datorită caracterului ei militant — cortina prejudecăților care ne oculta întreg peisajul artistic al epocii, o nouă modalitate de abordare liberă, subiectivă și temerară a realismului ni se oferea, contra sațietății fardurilor convenției proletculte, cu o cuceritoare, chiar vehementă franchețe. Dar contactul cu experiența de pionierat a unui José Clemente Orozco, cu un univers plastic atît de personal ca cel al lui Rufino Tamayo, adoptarea fără rezerve a noii viziuni murale propusă de Rivera și Siqueiros presupunea evident și aproprierea afectivă a unui alt spațiu. Un dialog al sentimentelor cu o lume pe care, iată, cîteva secvențe dintr-un reportaj fotografic, publicat în '39 în « Minotaure », reușesc s-o intuiască lapidar: aici prin ușa unui magazin de coșciuge pentru copii, după cum spun dimensiunile celui de reclamă de deasupra intrării, se întrezărește pîlnia uriașă a unui gramofon instalat tot într-un asemenea obiect, proaspăt geluit; dincolo două marionete de iarmaroc sînt articulate, într-o scenă ce se numește « Generalul și moartea », în așa fel încît orice mișcare a scheletului așezat pe o tobă animă concomitent și cadavrul soldatului culcat alături în poziție regulamentară de drepți; în cea de a treia un peon, care nu va mai apuca victoria revoluției, privește, dintr-o baltă de sînge, cerul cu o țigară de abia aprinsă între degetele-i de cafea; în sfîrșit, tot de pe o tarabă de bîlci un craniu de zahăr alb ca zăpada ne fixează prin orbite imense din care două lacrimi translucide și verzi de bomboană sticloasă îngheață pe pomeți. Așadar, un loc în care capacitatea concilierii vieții și morții se perpetuează ca și celelalte caractere genetice ale ascendenței « azteca », în care, nu o dată, recuzita ceremoniei funerare catolice se demitizează « indianizîndu-se » în grotești obiecte de folclor tîrgoveț, unde un anume kitsch — dacă putem numi așa teribila inadecuare a unui osuar din acadele — coexistă cu rafinata noblețe a unor țesături și piese de ceramică identice și azi cu cele produse în înfloritoarea civilizație de acum mai bine de cinci veacuri. În același timp o lume a sîngelui de origini diverse (« herencias de origen diverso »), temperamentalul orgoliu iberic potențîndu-se reciproc aici cu sîngeroasa și metafizica neîmpăcare indiană. Un popor mîndru, violent și excesiv sentimental care închină unor eroi legendari ai revoluției ca Pancho Villa sau Zapata nu imnuri și marșuri ci duioase serenade picurate din ghitare și plînse înăbușit în trompete de acei truveri locali care se cheamă « mariachi ». Oricum, un spațiu în care monumentalul este o dimensiune tradițională, chiar parțial minate vestigiile templelor de la Tenochtitlan părîndu-ne azi urme ale unei fabuloase civilizații populată de giganți. Aici se va naște în 1896 și David Alfaro Siqueiros, unul din ctitorii școlii mexicane moderne de pictură murală și, probabil, una dintre cele mai puternice personalități produse în această direcție de secolul nostru. Provenind dintr-o familie în care tradițiile intelectuale și artistice se împletesc cu cele ale luptei revoluționare, temperament vulcanic, neconciliant după cum reiese din scenariile autoportretelor pictate sau desenate ca și din mărturiile cu caracter autobiografic, pictorul nu va întîrzia să adere, vizionar, la mișcarea revoluționară, închinîndu-și întreaga viață politică și artistică unui neobosit și obstinat militantism.

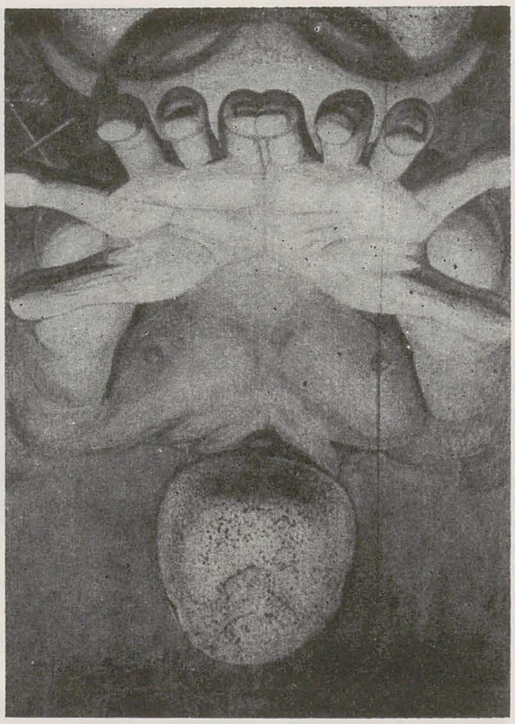
În închisori — ultima oară la 64 de ani, — ca și în exil, pe baricadele Spaniei însîngerate, Siqueiros nu va înceta să lucreze; ne-o atestă nu numai o operă impunătoare (la figurat ca și la propriu) dar și reflexiile ce sintetizează, în culegerea sa de texte « Arta și revoluția », o profesiune de credință și înseamnă, concomitent, un adevărat decalog de principii teoretice și practice ale muralismului mexican.

Proiectîndu-și gestul artistic la o scară supraumană dar, în același timp, rațional și lucid, iscoditor și inventiv aidoma celor ce se încumetau în Renaștere la întreprinderi titanice, iată ce scria — « muy lejos de los pinceles y muy cerca de los fusiles » (prea departe de pensule și prea aproape de puști) — pictorul, de pe frontul războiului civil spaniol: « . . . războiul ca și plastica modernă . . . înseamnă mecanică, fizică, chimie, geometrie, geografie, ritm, echilibru și sinteză, toate laolaltă . . . în război ca și în artă lupt tot împotriva academiștilor . . . Academistul apără o linie sau fortifică o linie; funcționaliștii apără o zonă, fortifică o zonă, împînzesc cu capcane o zonă. Cel dintîi lucrează linear, celălalt în adîncime spațială. Cel dintîi privește numai o fațetă, celălalt vede problema din unghiuri multiple, exact diferența dintre pictorul academist și pictorul *funcționalist* » (s.n.).

Considerîndu-se pe poziția unui *nou realism neoumanist*, Siqueiros vede această atitudine nu ca o formulă osificată ci ca un mijloc în continuă evoluție. Astfel, vorbind în 1955 despre pictura sovietică de atunci, el remarcă « . . . perpetuarea unor stiluri realiste învechite, corespunzătoare unui trecut apropiat » și constată că în aproape patru decenii de creație « . . . în privința limbajului formal nu s-a manifestat nici un fel de progres ». Cu un alt prilej, pictorul declară că încearcă să-și apropie elementele de sinteză dramatică din unele lucrări ale lui Picasso, spiritul monumental, viguros și eroic al lui Orozco, și, în sfîrșit, minunata măiestrie artizanală a lui Diego Rivera. Apreciind și importanța descoperirilor lui Tamayo în privința cromaticii locale, el aplaudă « prosternarea în fața poporului » de care dau dovadă mai tinerii săi confrați, dar se și delimitează de popularismul « posadist » (de la gravorul omo-

Diavolul în biserică

https://biblioteca-digitala.ro

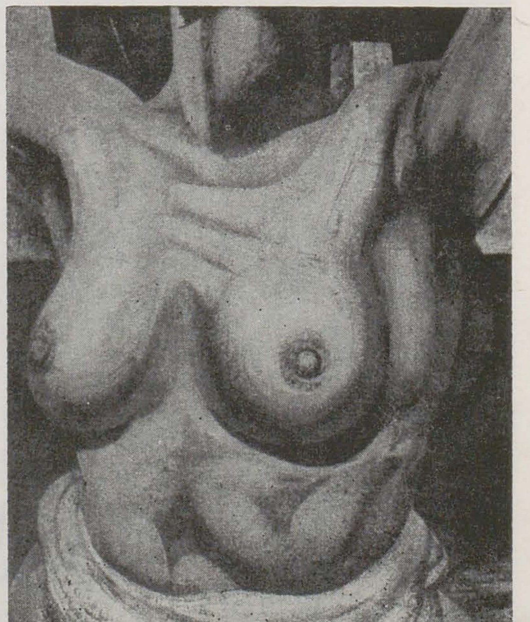


nim) ca și de folclorismul superficial al artei «mexican curious».

Dar, o cît de sumară schiță de cuprindere a cîmpului vast pe care se desfășoară arta lui Siqueiros se vede obligată la trasarea unui cerc al cărui centru de forță înseamnă, în primul rînd, o extraordinară capacitate de expresie spațial-monumentală. În adevăr, de la cartonul de pe șevalet la studiile premergătoare giganticelor fresce — dacă le putem numi așa — în piroxilină, de la pictosculpturile murale la impresionantul alto-relief placat cu mozaic « Poporul la Universitate », un sentiment de virilă, dinamică posesiune a spațiului de pus în operă, energia și violența tușei — chiar dacă penelul este un pistol pneumatic ! — evidențiază incandescența unei pasiuni miraculoase, exemplar egală cu sine pe fiecare metru pătrat.

Savante procedee de considerare, dintr-o perspectivă pluriunghiulară, a cîmpurilor optic-active, instinctul volumului care emerge parcă din plan după direcțiile unor racursiuri temerare, traseele liniilor de forță menite să dirijeze și să focalizeze privirea în efortul de recepție al acestor imense suprafețe colaborează vehement la instaurarea unei dramatic-neliniștitoare stări de tensiune dinamică.

Cînd, în 1950, pictorul primea un premiu al Bienalei de la Veneția, unanimă, critica europeană așeza arta sa sub un semn de *violență*. O violență însă care — se vede din perspectiva timpului — a însemnat pentru arta mexicană ca și pentru experiența artistică contemporană mult mai mult decît expresia unei « trăiri intense a unei vieți politice », cum o considera artistul. Căci în domeniul — atît de important în vremea noastră — al artei parietale monu-



mentale, experiența lui Siqueiros rămîne — în pofida exclusivismului său ideologic și estetic, a impresiei de a fi uneori posedată de o brutalitate primară — o lecție de mare importanță, un laborator deschis celor mai îndrăznețe cercetări de optică plastică și tehnologie, pe care domeniul le reclamă, azi mai mult ca oricînd, în contextul dialogului cu înnoirile din arhitectura și tehnica construcțiilor. Cum vedem, exemplar egal cu sine, stilul Siqueiros se poate manifesta, cu aceeași telurică forță, pe orice suprafață, un tablou de doi metri pătrați putînd să pară — la scara paginii de album — a fi de o sută de ori mai mare (spre pildă « Centaurul Conchistei » de numai 79/70 cm, sau « Dracul în biserică » care măsoară și el nu mai mult de 2,19/1,56 cm !). Astfel, cu scuzele de a nu fi putut oferi — din motive tehnice — reproduceri după opera sa murală, sperăm a despăgubi pe cititor măcar cu alăturata selecție de pictură din care de altfel multe dintre piese reprezintă studii de spații și detalii pentru compoziții monumentale.

Tablouri ce glorifică încă o dată privirea artistului prin ochii, atît de frumos văzuți în 1971 de Nestor Ignat : « . . . ochi de acvilă urmărind în goluri imensele fîlfîiri ale istoriei ».

Autoportret
Imaginea noastră actuală
Centaurul Conchistei
Cei trei dovleci
Drumeții
Peisaj uman

https://biblioteca-digitala.ro

paradoxul valorii în arta naivă

victor ernest mașek

Paradoxul axiologic al artei naive constă în faptul că atunci cînd valoarea e invocată, se ajunge la respingerea însăși a obiectului asupra căruia se pronunță aprecierea, iar atunci cînd acesta este afirmat și elogiat, judecata de valoare pare a fi uitată cu totul. Persistă deci, sub acest aspect al interpretării valorice a artei naive, două poziții diametral opuse, ambele nejustificate.

Prima, încercînd să caracterizeze arta naivă exclusiv prin intermediul valorii ei estetice, ajunge fie să o respingă total, ca o emanație a kitsch-ului și a incompetenței artistice, ca o «aberație estetică» (Adorno), fie să o ignore cu desăvîrșire. Cît este snobism și cît scleroză afectivă proprie în această miopie estetică, e greu de spus.

Cea de a doua poziție adoptă un același exclusivism globalist dar cu semn schimbat. În fața puternicei forțe de atracție ce emană din operele naivilor, cenzura critică pare a fi suspendată, iar judecata estetică socotită de prisos. Astfel încît criticul german Dietrich Mahlow, răspunzînd la o anchetă asupra valorilor estetice proprii artei naive, socotește că «în cazul acestei arte e vorba mai puțin de valori estetice cît de valori psihologice». Aprecierea se face în bloc, asupra întregii clase tipologice, neglijîndu-se disocierile necesare între membrii ei particulari, ca și cum am fi pășit brusc pe un teritoriu imens dar plat, fără accidente de relief, fără culmi dar și fără depresiuni. Fiece nouă lucrare evocată de exegeții respectivi e alipită parcă, firesc și egal, unei suprafețe ce nu cunoaște decît infinitatea întinderii pe orizontală. Dar nicăieri nu-ți pierzi mai ușor simțul orientării ca într-un loc plat, fără nici un element de relief ca punct de reper. Această a doua poziție nu mi se pare, astfel, mai puțin dăunătoare, ea subminînd domeniul artei naive din interior. Ierarhizările de valoare, obligatorii pentru stabilitatea oricărui domeniu de creație, sînt înlocuite prin binevoitoare și entuziaste susțineri, în general, ale artei naive, conducînd la instaurarea unui haos al criteriilor, în care valoarea nu mai poate fi disociată de nonvaloare și talentul autentic de simpla îndemînare rutinieră. Vorbind despre valoarea compensativă, în plan uman, a artei naive, ei uită de regulă să amintească și să analizeze tocmai valoarea ei estetică. Sînt evocate cu ostentație mereu aceleași calități precum ingenuitatea viziunii, spontaneitatea, sinceritatea, candoarea etc., trăsături ce o caracterizează în plan moral și spiritual, dar în insuficientă măsură și în plan estetic. Or, dacă numai acestea ar conta, cu ce îndreptățire am mai putea vorbi atunci, nu doar metaforic, de o *artă* naivă. Bunele sentimente — spunea Gide — nu sînt de ajuns pentru a face artă.

Din păcate, dincolo de meritele lor incontestabile în analiza și explicarea istorică și sociologică a fenomenului și în descoperirea și popularizarea unui impresionant număr de exponenți ai săi pe mai toate meridianele geografice, nici unul din studiile, monografiile și albumele, oricît de prestigioase, dedicate artei naive nu acordă importanță profilului ei intrinsec estetic. Ceea ce ar părea să confirme, implicit, atitudinea negatoare a celor ce-i refuză dreptul de acces în sfera artei autentice. Pentru că abundența anecdoticii biografice, a descripției factologice sau nararea minuțioasă a tematicii și chiar a conținutului figurativ al pînzelor « analizate », oricît de utile și interesante, nu se poate substitui unor judecăți de valoare estetică, și nu ne va ajuta să înțelegem ce îl deosebește, în monotoanele rînduri de naivi puși să defileze înaintea noastră, pe un General(ic) de un caporal oarecare. Iată deci o problemă de la care, în concordanță cu importanța și răspîndirea tot mai mare a artei naive în peisajul artistic contemporan, orice analiză estetică a artei naive va trebui abia să înceapă. Fiindcă deși calitățile prin care această artă și-a cîștigat larga ei popularitate nu sînt în primul rînd cele estetice, ci trăsăturile ei morale și spirituale, judecata de valoare estetică nu-și pierde nici pe teritoriul ei valabilitatea. Nu tot ce gravitează în cîmpul de atracție al naivității, oricît de autentice, este artă cu adevărat. Dintre două mărturisiri la fel de sincere, ne va convinge cea formulată mai pregnant, mai clar, mai emoționant prin eleganța și originalitatea expresiei. Tot astfel, deși ne lăsăm seduși de arta naivă îndeosebi pentru ineditul universului pe care ni-l relevă, nu putem rămîne indiferenți la mijloacele artistice prin intermediul cărora ni-l dezvăluie, la atracția estetică a formei ce încorporează valorile ei spirituale. E adevărat că pentru artistul naiv performanța artistică nu este un scop, ci un mijloc, nici acesta conștientizat totdeauna pe de-a-ntregul. Dar un mijloc important, de care depinde, în cele din urmă, însăși atingerea scopului. Cu cît el are o valoare artistică mai ridicată, cu atît mai nealterată și mai directă, mai emoționantă va fi însăși naivitatea mesajului.

ALEXANDRU SAVU — Parcul Mihai Eminescu

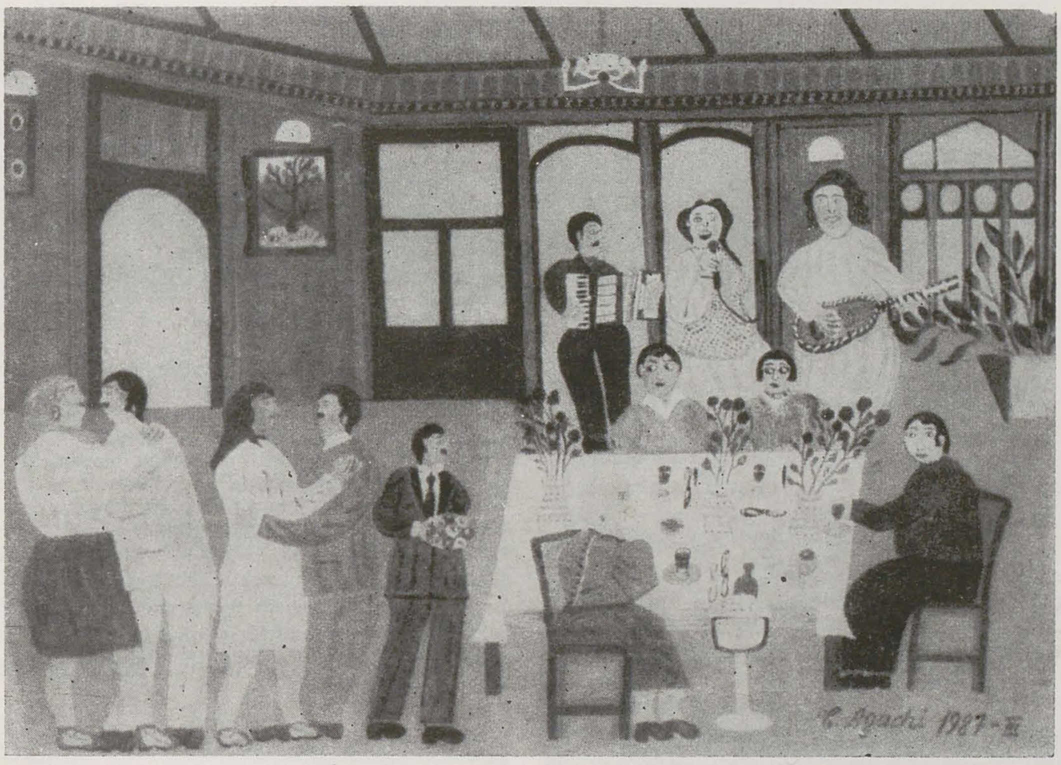
https://biblioteca-digitala.ro

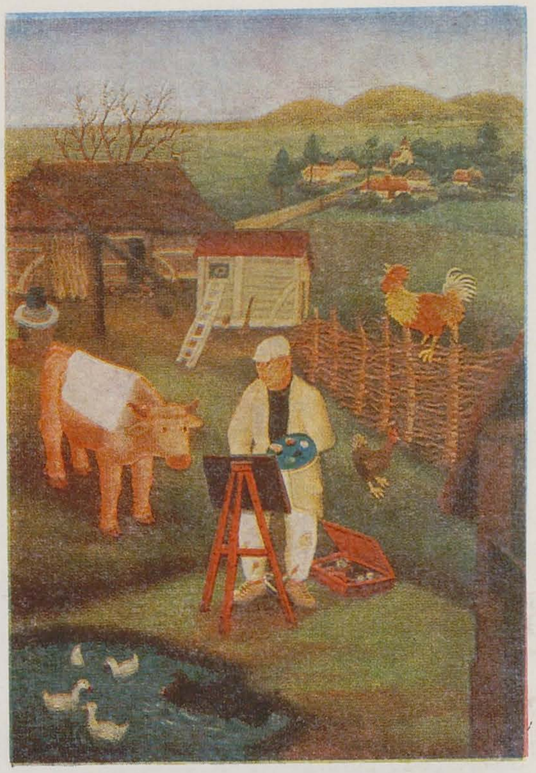
Iată pentru ce, asociind atributul de « naivă » unei opere de artă nu emitem o judecată de valoare ci doar una tipologică. Nu orice pînză recunoscută ca « autentic naivă » dobîndește, prin aceasta, și un certificat de valoare artistică, după cum nu orice lucrare căreia îi recunoaștem apartenența la clasa stilistică a romantismului, impresionismului, cubismului sau suprarealismului obține prin această catalogare și recunoașterea valorii ei artistice.
Rămîne deci oportună și în cazul artei naive stabilirea unor ierarhizări valorice chiar dacă, cum am mai spus, nu întotdeauna calitățile prin care ea ne impresionează sînt în principal cele estetice. Căci este supusă și ea, ca orice activitate umană creatoare, alternanței dintre izbîndă și ratare, dintre reușită și eșec și abia această alternativă, acest risc îl readuce perpetuu pe orice creator în starea de incertitudine și nesiguranță a începutului absolut prin care se deosebește aventura exploratorului de monotonia căilor rutiniere. Și tocmai de aceea pe simezele unui muzeu imaginar al artei naive vom întîlni atît capodopere veritabile și valori confirmînd o personalitate, cît și lucrări mediocre sau chiar total neizbutite. Și aici talentul, sensibilitatea și inteligența (sau instinctul) artistic își spun cuvîntul, ca în cazul oricărei alte forme de artă. Deosebirea dintre un pictor cu o imaginație mai bogată și un simț artistic mai dezvoltat al dispunerilor spațiale și cromatice și un altul, mai puțin înzestrat, rămîne evidentă chiar și atunci cînd creația ambilor izvorăște dintr-o spontaneitate egală și dintr-o la fel de autentică naivitate a viziunii.
Dacă, așadar, indiferent de valoarea ei artistică, orice lucrare născută dintr-o spontaneitate și o naivitate reală își are locul ei într-un muzeu al artei naive, numai unele pot revendica pe drept admiterea lor și într-un muzeu al *artei universale*, unde orice etichetări și diferențieri tipologice își pierd semnificația, din moment ce a fost oficiat principalul ceremonial de investitură — omologarea valorii.
Această omologare nu are loc nici în arta naivă altfel decît în cazul artei în general, criteriile de stabilire a valorii rămîn și aici la fel de relative. Ceea ce nu înseamnă că nu există ! Numai că virtuțile pur artistice ale artei naive sînt mai greu de recunoscut, ele nu sînt aceleași sau măcar nu se prezintă în același fel cu însemnele plastice ale valorii, pe care ghizii marilor muzee ale artei europene și prefațatorii albumelor de artă ne-au obișnuit să le căutăm și să le recunoaștem în operele maeștrilor clasici sau moderni ai artei universale. Pătruns pe neașteptate într-o sală rezervată artei naive, frecventatorul obișnuit al pinacotecilor se va simți la fel de descumpănit ca orice european ce vine pentru prima oară în contact cu arta Egiptului antic sau cu cea, prea puțin marcată de scurgerea timpului, a Orientului extrem. Se va simți poate emoționat sau numai intrigat, oricum nu indiferent. Iar unda spontană de simpatie ce-l va fi reținut mai mult în fața unei pînze, și pe care va căuta poate să și-o reprime, suspectîndu-se de slăbiciune, nu și-o va putea explica deoarece îi lipsesc criteriile după care să judece estetic opera respectivă.
Dar *valoarea estetică* în arta plastică nu se reduce doar la expresiile concrete pe care i le-au conferit personalitățile cu valoare de reper ale artei culte. O perspectivă geometrică impecabilă, compoziția savantă, matematic echilibrată a formelor, linia nešovăitoare și expresivă a desenului, stăpînirea racursiului și eclerajului, tehnica adîncimilor cromatice și a clar-obscurului sau sugerarea iluzionistă a realului — trăsături ce lipsesc de regulă artei naive — nu epuizează vocabularul prin care o imagine plastică va putea vorbi în limbajul artei. Au dovedit-o marii inovatori ai artei moderne, reprezentanții nonfigurativismului, ai abstracționismului și suprarealismului, o dovedesc în continuare, și de mult mai multă vreme, « maeștrii populari ai realității » — naivii. Nu numai viziunea originală, lumea însuflețită de poezie și miracol sau tematica, iradiind o înțeleaptă și neobosită umanitate, pe care ni le dezvăluie pînzele lor, dau valoare operelor reprezentative ale picturii naive, ci și limbajul plastic concret în care se exprimă, chiar dacă el se abate de la cel al artei culte. Dar, accentuăm din nou, cînd spunem « opere reprezentative » nu ne gîndim la orice lucrare ce poate fi asimilată, tipologic, unei raportări naive la realitate.
Care ar fi, așadar, calitățile estetice formale ce fac ca arta naivă să nu rămînă numai o frumoasă promisiune a spiritului, idealul imaterial al unor suflete candide, ci să dobîndească concretețea durabilă și corporalitatea seducătoare a unei opere de artă? Fără pretenția de a le epuiza — căci orice artă este un proces creator fără sfîrșit ce-și reinventează și înnoiește continuu mijloacele — vom încerca să inventariem cîteva dintre ele spre a ne rezerva apoi

M. KOVACIC — Porcarul

bucuria de a le regăsi, purtînd pecetea inconfundabilă a personalității artistului, în opera cîtorva din cei mai autentici și valoroși reprezentanți ai picturii naive. Pentru că aceste calități nu sînt niciodată valori abstracte, proprii artei naive în genere și astfel prezente, *toate*, în creația *fiecăruia* dintre reprezentanții ei, ci străfulgerări ce iluminează, succesiv, cînd una, cînd alta din trăsăturile, mereu individuale și irepetabile, ale cîte unui artist.
La loc de frunte, pentru că cea mai frecventă și astfel cu valoare definitorie, am menționa *marea capacitate a artistului naiv de înnoire a simbolurilor, metaforelor și alegoriilor sugestive* prin care ne sînt reamintite marile și simplele adevăruri existențiale, banale sentimente cărora în viața de toate zilele părem a le fi uitat și numele, dar totodată și formele intuitive prin care ajung la suprafață, devenind astfel perceptibile, fulgurațiile cele mai secrete ale subconștientului. Este aceasta și calitatea individualizantă comună, deși într-o gamă variată, sui generis în fiece caz în parte, unor maeștri ai picturii naive precum Henri Rousseau — și avem în vedere îndeosebi pînzele sale « Țigancă dormind » (1897) sau « Războiul » (1894)) — Séraphine Louis, Albert Trillhase, Ivan Rabuzin, Morris Hirshfield, Ondrej Strebel ș.a.
În intimă corelație cu trăsătura menționată mai sus, și decurgînd cumva din ea, se cuvin menționate *originalitatea și noutatea viziunii* ce caracterizează repertoriul imagistic al picturii naive. Ele generează mereu noi forme ale realismului subiectiv. Printr-un deosebit instinct al formelor expresive, artiștii naivi trec dincolo de legile fizicii și modifică proporțiile corpurilor sau obiectelor. Lucrurile sau detaliile cele mai importante sînt supradimensionate și subliniate expresiv. Dintre exponenții cei mai dotați ai acestui extrem de inventiv « realism subiectiv » amintim pe Luis Vivin, Natalie Schmidt, Ilya Artur Villeneure, Neculai Popa sau Gheorghe Babeț.
Dar strălucirea și magnetismul emanate de originalitate își au și în arta naivă — ca și în marea artă — reversul lor; *epigonismul* și *pastișa*. Cu cît personalitatea artistică a unui maestru naiv este mai pregnantă, cu atît pecetea ei va fi mai ușor de recunoscut în modalitățile estetice de expresie ale unor pictori cu un substrat de naivitate spirituală poate nu mai puțin autentică, dar cu o înzestrare și o inventivitate artistică mai redusă. Faptul e evidențiabil, de la clasicii genului, pînă la reprezentanții săi contemporani.
Astfel, dintre cei cinci « maeștri ai inimii sacre », Luis Vivin pare a avea cei mai mulți imitatori. Poate și pentru că, spre deosebire de geniul coloristic inegalabil al lui Rousseau-Vameșul, sau de arabescurile florale halucinante ale Séraphinei, tehnica constructivă a lui Vivin poate fi mai ușor învățată și repetată. Aglutinarea, parcă milimetru cu milimetru a volumelor, fațadele catedralelor și caselor, a podurilor și străzilor sale alcătuite conștiincios din migăloasele cărămizi ale răbdării; hipertrofierea detaliului, sortat, ordonat și înregistrat precum scrisorile din vagonul poștal în care pictorul și-a petrecut atîția ani din viață — reapar, cu o strălucire estetică estompată, în pînze ce par a purta ilicit semnătura unui Vivancos, Hagoort, De Wilde sau Jan Hruška.
O adevărată școală de epigoni a creat și Ivan Generalic, la Hlebine, unde s-a dezvoltat, mai ales în ultima vreme, o întreagă industrie de fabricare, în serie, a unor variațiuni pe cîteva teme *date*. Tablouri de o calitate tehnică a execuției relativ ridicată, dar fără suflul naivității autentice. Acuratețea caligrafică a liniei și decizia contururilor din compozițiile lui Generalic, contrastele puternice dintre suprafețele iluminate și cele întunecate, în lipsa zonelor de tranzit ale umbrei, pomii săi cu ramurile dramatic contorsionate, cocoșii cu penele pierdute în cine știe ce aprige bătălii sînt imitate în mai toate pînzele consătenilor săi, care i-au preluat nu numai tehnica și motivele, dar și modul de a le trata plastic și cromatic. Cu tot accesul internațional și prezența lor în numeroase muzee și colecții particulare de pretutindeni — căci « școala » de la Hlebine a creat modă — cea mai mare parte a tablourilor aparținînd lui Mijlo Kovačič, Franjo Filipovič, Dragan Gazi sau Ivan Veceraj rămîn doar niște îndemînatice pastișe. Desigur, capacitatea lor de a emoționa, datorată evocării unui fond de sensibilitate și naivitate autentică — cel din care s-au inspirat — rămîne intactă. Doar importanța lor pentru accentuarea și argumentarea valorii estetice a artei naive este pusă astfel sub semnul întrebării.
Personalitate distinctă și de un inedit absolut al viziunii — Ivan Rabuzin, cel mai pictural dintre artiștii naivi iugoslavi, nu putea, evident, să nu-și influențeze și el conaționalii întru artă naivă. De pildă, peisajele sale alegorice aduse pînă în imediata vecinătate a ornamentului; procedeul său structural ce vede în cerc elementul primar constitutiv al naturii, astfel că norii, dealurile, pomii și florile sale sînt puse să-și asume simetria circularității, pot fi regăsite intacte — dar fără inimitabilele nuanțe de roz și albastru deschis care însuflețesc originalul — în compozițiile semnate de compatriotul său

https://biblioteca-digitala.ro

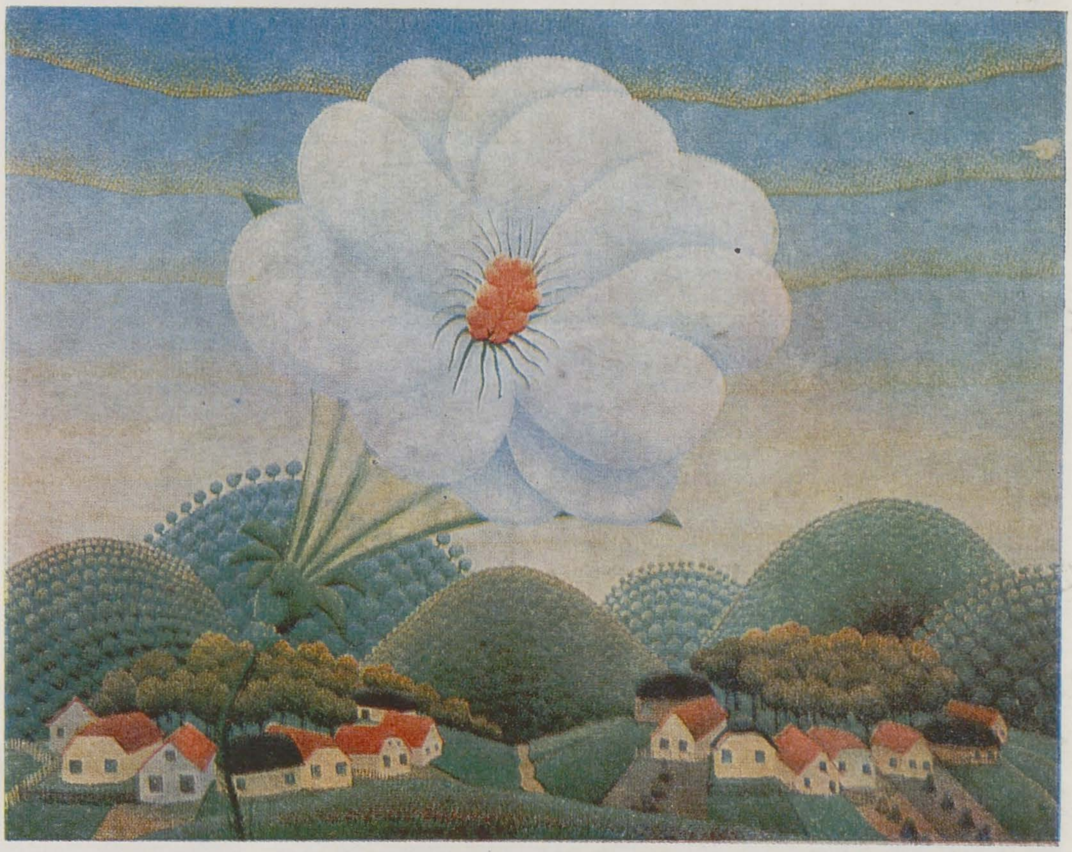




Artur Bahunek. Ne-am oprit asupra acestui fenomen al epigonismului întrucît vedem în el demonstrația inversă a importanței pe care și-o conservă, și în arta naivă, dimensiunile *esteticului*. Căci imitația se poate produce numai la acest nivel, trăirile și sentimentele ce exprimă latura *spirituală* a artei naive fiind totdeauna individuale și irepetabile.

O deosebită *forță de concizie și claritate a imaginii*, realizată printr-o sintetică *economie de mijloace* și avînd ca rezultat *simplitatea* calmă și echilibrul compoziției formale caracterizează o altă clasă de naivi pe care Stefan Tkac o subsumează categoriei de «realism senzualist». Din ea fac parte cîțiva sensibili poeți ai realului, capabili să surprindă realități comune în mod expresiv, precum Camile Bombois, Georg Stefula, René Rimbert, Martin Poluska, și românii Robert Scripcaru, Dumitru Ciuhan, Viorel Cristea, Constantin Florea sau Vasile Filip.

Chiar și criticii mai reținuți în a recunoaște meritele artistice ale artei naive nu-i pot nega fascinanta *vitalitate cromatică*, inepuizabila ei inventivitate combinatorie, capabilă să răscumpere, prin fericite gradații de tonuri și de acorduri coloristice, planeitatea pînzelor, lipsa perspectivei, stîngăcia desenului. Geniul cromatic al unui Rousseau sau Generalic; fantezia debordantă în care Séraphine Louis concepe dialogul culorilor din pînzele sale — un dialog ce te captivează în sine, făcîndu-te să uiți «personajele»; culorile gălăgioase și proaspete ale lui André Pierre; rafinamentul totuși spectaculos al lui Mijlo Kovačič; bucuria uimită a descoperirii fațetelor policrome ale lumii, din universul tablourilor lui Savu Alexandru sau din tapiseriile Elisabetei Ștefăniță sînt tot atîtea izbînzi estetice care asigură oricăruia dintre acești creatori naivi dreptul și onoarea de a trece pe sub arcul de triumf al artei autentice. Ca și primitivii, naivii sînt, din instinct, niște mari coloriști.



În sfîrșit, dacă vocația pentru *fabulos* și capacitatea de a converti plăsmuirile aleatorii ale visului în coerență inversă a unui *univers fantastic* a constituit o vocație constantă a artei dintotdeauna, atunci, prin unii din reprezentanții ei de seamă, pictura naivă își demonstrează și pe această cale apartenența ei la artă. Ceea ce pare astăzi în artă drept fantastic, a fost la origine element constituent al unui univers mitologic sau religios. Cînd credința se stinge, zeii sau demonii detronați devin plăsmuiri istorice cu caracter fantastic. Rechemați din negura uitării, își găsesc locul doar într-un spațiu muzeal. Dar în sufletul artistului naiv, magia și miraculosul continuă să persiste și în epoca energiei atomice și a explorărilor cosmice. Anistoricitatea și modul nemijlocit al experiențelor sale existențiale suspendă în artistul naiv granițele rigide dintre realitate și miraj. Demonii și zeitățile de o proveniență misterioasă, din pînzele lui Ilija Bosilj-Basicević, sînt iconii unei religii de el inventate. Întrebîndu-se despre sensul și nonsensul vieții, Patrick J. Sullivan se face interpretul unui peisaj simbolic și predicator al unor sisteme de gîndire alegorice (vezi compoziția «Cea de a patra dimensiune»). După cum imaginile grotești ale lui Aloys Sauter, delirurile absurde ale lui Morris Hirschfield, oniricele grădini astrale ale Adelei Vergas, enigmaticele intruziuni într-o geometrie a neliniștii din pînzele lui Friedrich Gerlach sau halucinațiile poetului analfabet Nikifor, fac și ele parte din același capitol al fantasticului artistic. Ele dovedesc că ingenuitatea e receptivă nu numai la miracolul lumii vizibile, de prea puțini văzută, ci și la peisajele luxuriante ale interiorității noastre, la capriciile inepuizabile ale fabulosului din subconștient.

Omogenitatea și unitatea viziunii constituie o altă calitate intrinsec estetică identificabilă în multe din operele naivilor. Dacă ne gîndim din nou la Rousseau, Séraphine sau Vivin, iar mai aproape de noi la Generalic, Rabuzin sau Ion Niță-Nicodin, recunoaștem în operele lor o unitate desăvîrșită. Nici o întrerupere a continuității omogene între viziune și mijloacele tehnice. Și chiar dacă aceste mijloace sînt împrumutate uneori din arta cultă, alteori din repertoriul folcloric, ele suportă o metamorfoză prin care dobîndesc o expresivitate nouă ce nu trădează viziunea ci, dimpotrivă, o servește și, uneori, o iscă. Deși, de regulă, operele artei naive ne impresionează printr-o încărcătură emoțională atît de puternică încît fac inutilă o judecată strict estetică, *ea rămîne totuși posibilă*. E ca și cum, seduși de virtuțile psihice și morale ale unei persoane, de sinceritatea și voioșia ei molipsitoare, am socoti de prisos să ne întrebăm și asupra calităților sale fizice. Dar, momentul de gratitudine și emoție o dată depășit, privindu-i nu doar sufletul ci și fața, vom avea nu o dată surpriza să constatăm că ne-am grăbit, că bogăția interioară se reflectă și în expresivitatea și farmecul înfățișării. Reunite într-o operă sau într-o persoană, calitățile cele mai diverse nu se exclud, ci se sprijină și se amplifică reciproc.

CONSTANTIN AGACHI — Petrecere
IVAN GENERALIC — Atelierul meu
IVAN RABUZIN — Floare albă

https://biblioteca-digitala.ro

delia șerban-brândușescu, ioan gnandt

mihai ispir

La galeriile de artă din Arad, *Delia Șerban* și *Ioan Gnandt* ne-au introdus într-un peisaj spiritual cu evidente ecouri din lumea țărănească privită ca depozitară de înțelesuri culturale arhaice. A existat o limpede complementaritate între cele două propuneri, chiar dacă punctele de pornire tehnice ca și modurile de abordare ale temei diferă, cum era și firesc.

Delia Șerban a prezentat o îndrăzneață tentativă de recuperare a valorilor ce aparțin ethosului țărănesc, plecînd de la forme simple, primare, emblematice, desprinse dintr-o materie ale cărei principale calități par a fi ponderea, duritatea, asprimea texturii.

Totuși aceste forme ce poartă cu ele o decizie — deloc feminină — a simplității, un curaj benefic al elementarului, cînd nu absorb, fără ostentație demonstrativă, ceva din magia vechilor semne apotropaice regăsite în silueta cîte unui stîlp de prispă sau cîte unei unelte gospodărești, aceste forme, cu substraturi telurice și vocația stabilității, figurează adesea receptacule ocrotitoare ale unor medii fluide sau active, apa și focul, evocînd vechiul dualism simbolic legat de energiile primordiale, vitale.

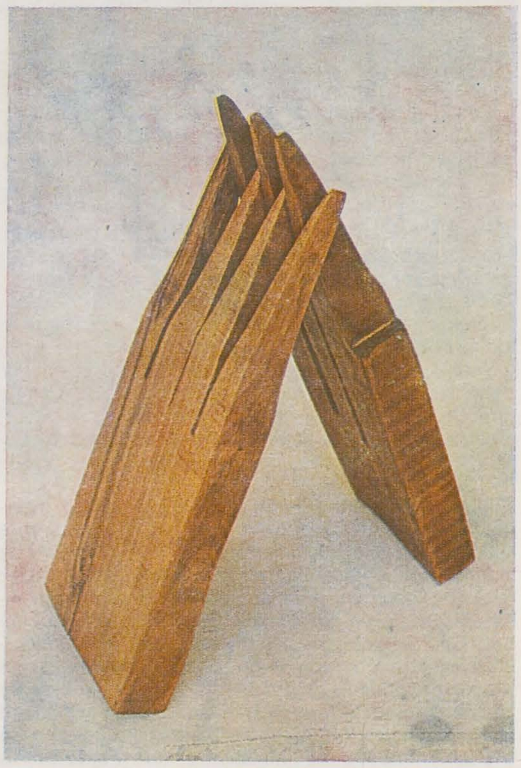
Teme consacrate, ca « vatra » sau « matca », apar astfel într-o lumină nouă, transpuse la scara unei subtile — în sensul « corpului subtil » al alchimiștilor — fenomenologii a materialului artistic.

Dintr-o asemenea perspectivă, aș zice duală, presupunînd adică permanenta investire a spiritului în materie, piatra — sugerată în machetele din ipsos de la etaj și atacată cu hotărîre de către Delia Șerban în lucrările ei din taberele de sculptură — sau lemnul, atît de prezent în actuala expoziție, pot cu ușurință deveni purtătoare de semne uranice sau neptunice. Delia Șerban se apropie astfel pretutindeni cu înțelegere de o percepție magică a lumii, specifică arhaității țărănești, potrivit căreia obiectele vizibile reprezintă adesea altceva decît ele însele și devin instrumente de acțiune spirituală, centre de energie, cum formulează undeva Mircea Eliade, cu funcție vitală sau thanatică. Nu e întîmplător de aceea că printre piesele de rezistență, sau mai bine zis printre ansamblurile ei de rezistență de astăzi, se află și o foarte simplă și totuși polifonică instalație situabilă undeva între *land-art* și arta « săracă », evocînd în lemn acele *argoi lithoi*, acele pietre neprelucrate venerate de vechii greci, sau acei *hermai* prehomerici, stîlpi protectori ai drumurilor pomeniți de Pausanias, în timp ce la alt pol, fîntînile Deliei Șerban, din lemn, sau cele proiectate în ipsos, trimit la imaginarul acvatic, la apă ca element lunar și feminin, *fons et origo*, în orizontul terestru.

Felul cum Ioan Gnandt pătrunde în spațiul țărănesc mi se pare a fi marcat de clare opțiuni citadine. Pentru Ioan Gnandt accesul în acest spațiu e însoțit tot timpul de nostalgii secrete, crepusculare, iar lentila prin care el îl privește este cea a trăitorului în civilizația tehnologică, bine instalat în ea, deși doritor, deopotrivă, de îngăduite evaziuni.

Graficianul vede microcosmul casei și al gospodăriei de țară ca pe o lume extranee și totuși familiară, loc al unor reverii neoromantice, ca să nu spunem, cu termenul acum la modă, postomoderne, și cîteodată loc, chiar, al unor proiecții de tip oniric. Există un cert element vizionar în grafica lui Ioan Gnandt, dar acesta nu presupune distorsiunea percepției normale a concretului ci, dimpotrivă, exaltarea acesteia pînă la un prag hiperreal (nu și hiperrealist). A vorbi de « hiperrealism » în cazul lui Ioan Gnandt e, cred, riscant, chiar dacă tehnica sa are afinități cu realismul fotografic, pentru că, la el, detaliul sau întregul reprezentat nu sînt niciodată fortuite sau indiferente, ci întotdeauna purtătoare de semnificație.

Se întîlnește la Gnandt un fel de fascinație a imaginii-document, care coexistă însă cu calitatea vizionară semnalată mai înainte, fără a o contrazice. Cîndva William Blake scria că forța viziunilor stă în precizia lor și există probabil undeva o limită fragilă între acribia documentară și fantasticul vizionar, limită pe care Gnandt o sesizează cu acuitate și o cultivă grafic în chipul cel mai nou și sensibil. Ochiul graficianului nu este nici pe deplin inocent, dar nici nu împinge rafinamentul jocurilor sale, aș zice intertextuale, ca să împrumutăm un termen iarăși la modă din critica literară, pînă la o sofisticare deliberată. Dimpotrivă, păstrează mereu o notă de rezervă și discreție ce se imprimă asupra imaginilor ca patina pe vechile fotografii. Un fin ecran cultural se interpune între retină și obiecte, împrumutîndu-le acestora un aer autobiografic, de document subiectiv.



DELIA ŞERBAN- BRÂNDUŞESCU

arheologie, scriere, teatralitate

călin dan

Asemenea prejudecăţii segregaţioniste, ce împarte artele în « majore » şi « minore », ideea artelor « surori », înrudite prin preocupări/limbaje comune mi se pare nu doar desuetă, ci şi falsă. Fiecare demers artistic are personalitatea sa distinctă, dreptul său la o atenţie absolută, nedeviată de bruiajul altor discursuri. Convingerile acestea s-au aflat cu eleganţă contrazise de expoziţia în cauză, ce îmbina, fără ostentaţie, formele autoportante şi imaginile picturale, agresivitatea volumului şi suavitatea cromaticii, « atacul » sculptural şi « defensiva » picturală, într-un ansamblu de o coerenţă proprie doar întîlnirilor fertile.

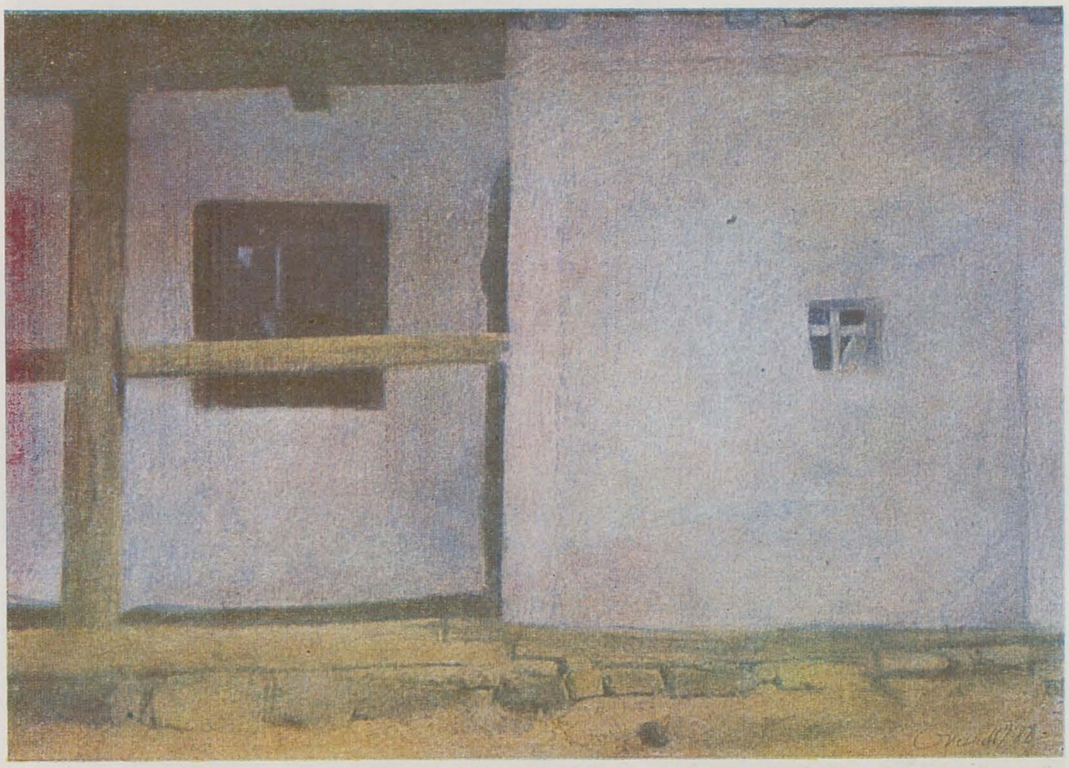
Era firesc să mă întreb care sînt legăturile subtile ce transformă aceste două discursuri paralele într-o unitate polifonică. Iată trei posibile explicaţii:

1. *obsesia istoricităţii*. Tehnica prin care Delia Brânduşescu-Şerban atacă lemnul aparţine unei vechimi imemoriale (ca şi relaţia omului cu acest material fratern — organic şi dur, supus şi eficace deopotrivă). Artista reia un ritm gospodăresc al debitării, fragmentării, îmbinării, aplică, printr-un instinct recuperator, înţelepciunea veche a minimului efort şi a maximului efect. Formele ei — abstract-simbolice — descind de-a dreptul din semnele pe care gospodăria ţărănească-dezafectată ni le trimite: funcţia dispărînd, rămîne volumetria expresivă, inducînd însă şi o idee a absenţei. Această absenţă e un element-cheie în programul imaginilor lui Ioan Gnandt. Dacă Delia Brânduşescu-Şerban optează pentru un timp anistoric, graficianul ne situează într-o realitate recognoscibilă chiar dacă, din păcate, revolută. În lucrările sale nu avem de a face cu un act recuperator, ci cu unul etic, de rememorare. Gospodăriile pictate de Ioan Gnandt sînt menite să conserve o formă de civilizaţie eficace, chiar dacă discretă, puternică, deşi perisabilă. Depopulate, imaginile sale sînt o melancolică repunere în discuţie a rădăcinilor noastre, a unei ruralităţi de care ne despart puţine generaţii şi care — totuşi — dispare inexorabil.

2. *imaginea ca scriere*. O punte unificatoare între lucrările celor doi artişti ar fi înţelegerea imaginii ca scriitură. Delia Brânduşescu-Şerban concretizează acest enunţ la nivelul finitului — al obiectului încheiat. Reducînd, printr-un efort mental, lucrările sale la bi-dimensionalitate, vom vedea că — din obeliscuri, tumularităţi, intersecţii volumetrice — obţinem cîmpuri de agresive cuneiforme, ori trasee complicat senzuale, ca în scrierea glagolitică. Unele dintre lucrări, enunţate cu maximă simplitate din trunchiul de lemn, amintesc suprafaţa netedă pe care oamenii epocii pastorale îşi precizau, eliptic, sumarele calcule ale existenţei lor. Nici folosirea frînghiei, cu traseele sale de noduri şi strangulări nu e întîmplătoare: ea evocă scrierea nodală a unor civilizaţii preagrare străvechi. La Ioan Gnandt scriitură este însuşi actul facerii. Şovăind pînă acum între apelativele « grafician » şi « pictor », exprimam, de fapt, această complexă elaborare a imaginii, care, pornind de la elemente şi gesturi precise, ajunge la rezultate inefabile. Fotograf competent, artistul încredinţează peliculei cadrele ce convin discursului său ideatic. Asupra acestor « baze de lectură » intervine grila scriiturii, culoarea, obturantă şi agresivă (mai rar) sau delicată, valorizînd subtil detaliile. Suprapunînd, revenind, ştergînd, Ioan Gnandt realizează un fel de palimpsest modern, unde subiectivitatea scriiturii artiste lasă să se întrevadă, dedesubt, imaginea obiectivă a unei existenţe mai vechi.

3. *relaţia cu teatrul*. Dincolo de injoncţiunile biografice, Ioan Gnandt este un trăitor al teatralităţii. Imaginile sale, inducînd ideea absenţei, presupun o aşteptare. Însingurate, ele îndeamnă la o locuire. Asemenea scenografiilor teatrale, aceste imagini propun un discurs, o desfăşurare activă, ele conţin, în stare latentă, acţiunea. Încercînd (invers decît la Delia Brânduşescu-Şerban) o ridicare la scară şi volum, le putem cu uşurinţă imagina ca somptuoase fundaluri ale unor texte cehoviene. Însăşi succesiunea acestor imagini are o logică severă, ca succesiunea decorurilor unei piese, ori a cadrelor într-un film de atmosferă.

La Delia Brâncuşescu-Şerban coeficientul de teatralitate s-a verificat direct. Panotarea lucrărilor sale a cunoscut la un moment dat intervenţia ludic-frenetică a unor profesionişti (Ştefan Iordănescu — regizor, Doru Păcurar — scenograf) care, ispitiţi de virtualităţile obiectelor, de aparenta lor inocenţă şi iertie, le-au manevrat conform unei lecturi proprii. Avînd forţa şi permisivitatea lucrurilor simple — deci esenţiale — lucrările se află îmbogăţite în orice context. Mi se pare semnificativă, însă, această soluţie de aşezare a lor, această grupare într-un fel de încremenită insulă prosperiană. Pentru că, în fond, senzaţia unificatoare ce o emană expoziţia, este că, pentru un timp, ne face spirituali şi liberi — ca Ariel după Furtună.



IOAN GNANDT

https://biblioteca-digitala.ro

miron agafiței

Pictura lui Agafiței — acest bărbat de patruzeci de ani, ponderat dar ferm în manifestările sale, închis în sine și parcă înnegurat de cine știe ce chinuri lăuntrice — pune în confruntare, tot mai acut în ultimii ani, problema materiei și problema luminii, iar această confruntare nu este doar una pur vizuală, ci se traduce în actul însuși al pictării, care devine, în tot mai mare măsură, actualizarea bruscă a unui potențial energetic ce nu mai admite zăgazuri. Din beznă și haos, se chinuie să răzbată nu atît figuri conturate, structurate, cît scăpărări, străfulgerări, dîre luminoase și aure discontinue, obținute dintr-o materie picturală abundentă și cu o gestică vijelioasă, scoțînd la iveală, pe pînză, un fel de portrete psiho-radiografice. Sînt chipuri incendiate, parcă, iradiind energiile unui cromatism suprafiresc și trădînd mareele și curenții unui psihism răvășit de viscole, cutremure și erupții. În detenta furioasă a pictării, forțele eliberate din adînc devastează suprafața, oferind-o privirii însîngerată, jupuită, ca un ecorșeu. Dacă în compoziție nu s-ar avea în vedere, mai întotdeauna, schema familiară a portretului, urmele atacului dat de artist asupra pînzei ar exclude orice tendință de rînduire a formelor în spațiu. Compunerea, însă, rămîne ponderată,

theodor redlow

https://biblioteca-digitala.ro

punînd mereu în echilibru o figură și un fond, ceea ce îngăduie artistului impetuozități oricît de libere, fără ca expresionismul său gestual să ajungă la informal. Zăgăzuit, la limită, de cerințele unei imagini recognoscibile, gestul pictural are doar pînă la un punct o funcție destructurantă, iar dacă structurile tind să se spargă, aceasta se întîmplă în numele unei coerențe de alt ordin, căci gestul are în primul rînd o funcție însuflețitoare.
Mai demult, materia picturii lui Agafiței avea un aspect gloduros, calcinat, obținut în urma unei elaborări intensive și dătătoare de prețiozități. Din obscuritatea brunurilor și a negrurilor, albastrurilor și violeturilor, imaginile se constituiau, incomplet, ca niște licăriri în noapte — mai mult semnalări ale unor prezențe decît definiri ale unor înfățișări. Se bănuiau, poate, furtunile din adînc, dar numai ca un vuiet surd. Acum, zăgazurile s-au rupt, pictura lui Agafiței — înrudită pe departe cu aceea a lui Soutine și cu aceea a lui Fautrier — devenind victimă a răbufnirilor și erupțiilor devastatoare. Nu mai poate fi vorba de o tratare insistentă și răbdătoare a suprafeței; dimpotrivă, aceasta e maltratată cu furie, rănită nemilos într-o dezlănțuire gestuală prin care se revarsă, irepresibil, fluidul fierbinte al trăirii; pasta pe care cuțitul de paletă o așterne amplu, măturînd arii vaste ale pînzei, sau o scrijelește dur, dîndu-i reliefuri accidentate, este ca o lavă oferită, docil totuși, mînuirii. Acest act al pictării e o combustie și o consumpție în care energiile psihice sînt luate în stăpînire și canalizate în operă.
Oamenii pe care îi pictează Agafiței par electrocutați sau loviți de trăsnet, din înfățișările lor incendiate ieșind la iveală, ca o negare a aspectului comun, ființa lăuntrică bîntuită de spaime, amenințată de adversități, dar și înfruntîndu-le cu temeritate, asumîndu-și bărbătește responsabilitățile. De altfel, vigoarea, îndrăzneala, curajul sînt calități morale pe care trebuie să și le cultive însuși pictorul — dacă vrea să fie, în același timp, cu totul sincer și stăpîn pe sine. Or, stăpînirea de sine presupune și stăpînirea lucrării, pe fiecare centimetru pătrat și, simultan, pe întreaga ei suprafață, căci gesturile și urmele lor, culorile și contrastele sau afinitățile lor, materia și vîscozitățile sau rugozitățile ei nu se pot converti în expresie picturală decît dacă facerea lor are loc pe de-a-ntregul. Și într-adevăr, lucrările lui Agafiței nu rezultă din asambluri și articulări parțiale, ci se constituie întregi, vii, ca în urma unei nașteri. Oricît de îndelungată le-ar fi fost elaborarea, expresia lor este de fulgurantă și instantaneitate.

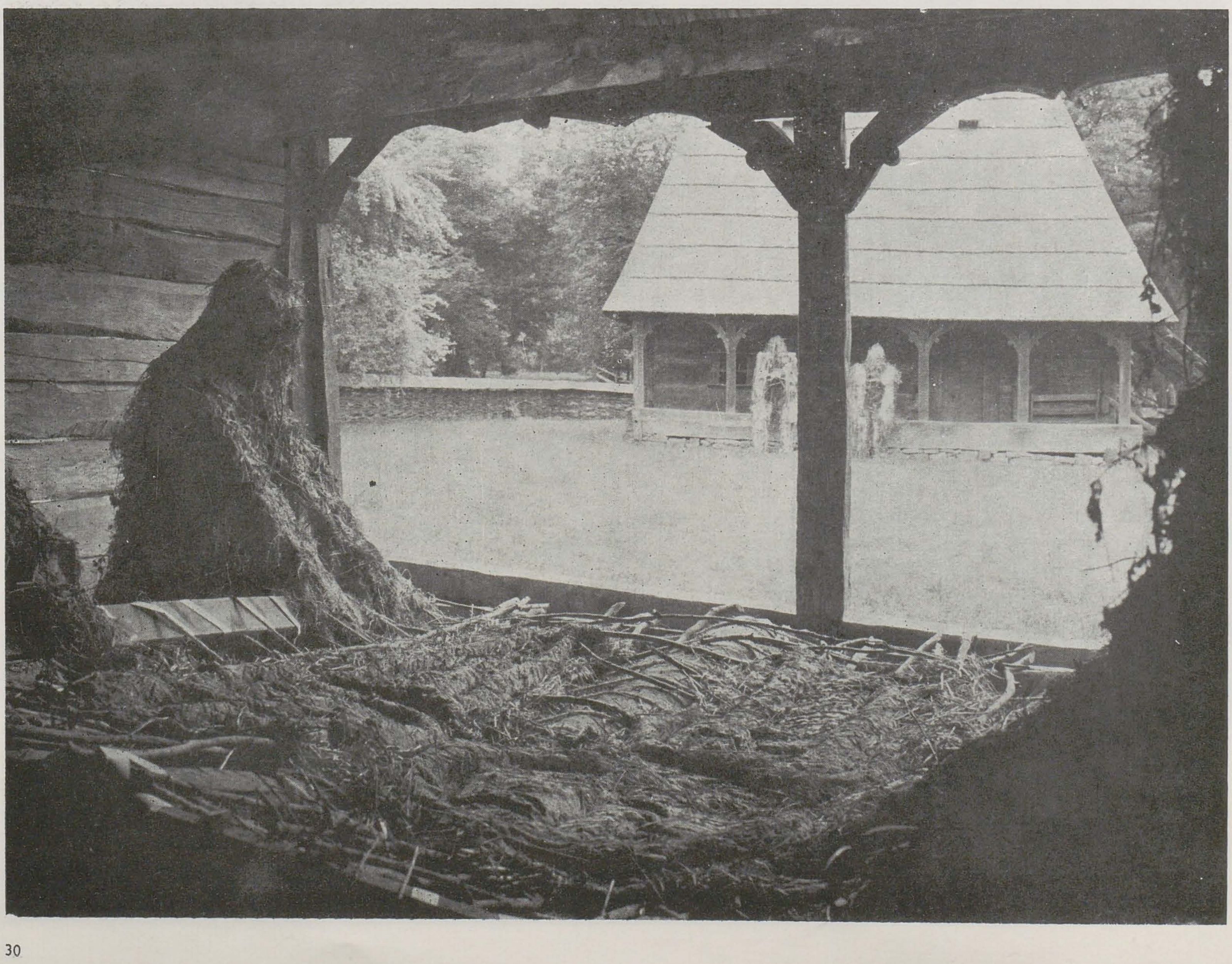
https://biblioteca-digitala.ro

mircea popescu

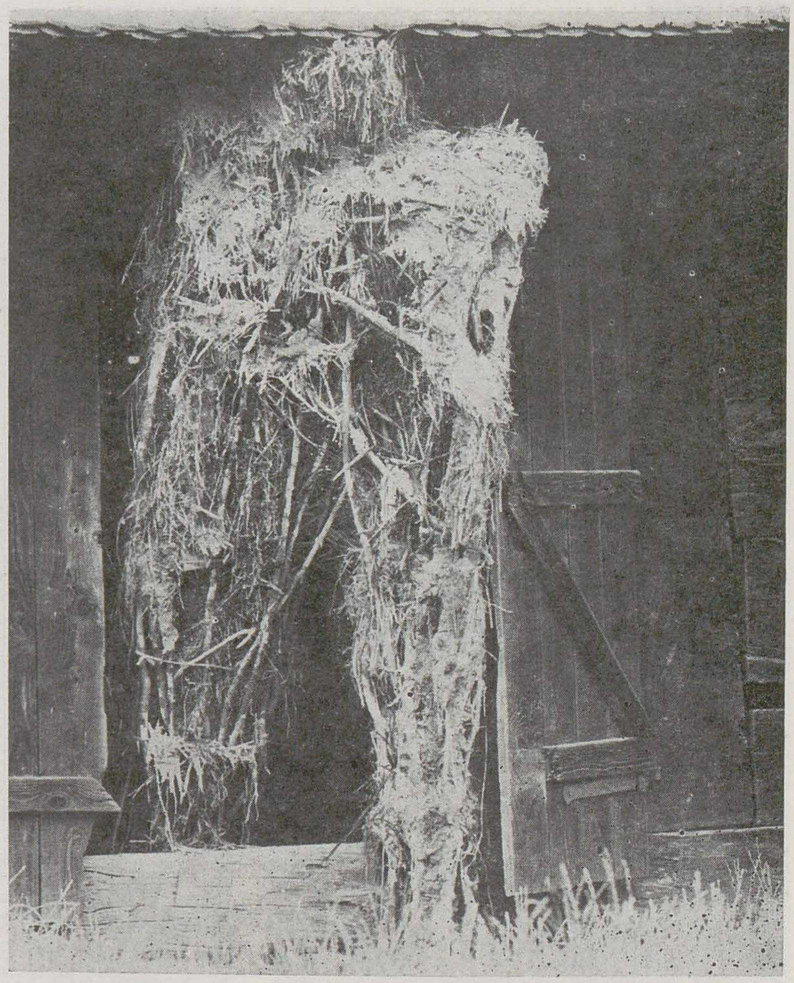
călin dan

Două mi se par, în principal, problemele pe care le pune expoziția organizată la Muzeul Satului, în gospodăria din Berbești: problema locuirii și problema edificării. În mod paradoxal, dar semnificativ, aici locuirea precede construcția, în orice caz pe cea artistică. Mircea Popescu, asemenea mai multor colegi (de generație, dar nu numai) este atras de spațiul rural conservat în muzeu. Această opțiune implică o percepere nuanțată a fenomenului.

1. Arhitectura rurală este intersecția unei serii vaste de coordonate (spirituale, materiale, geografice, umane etc.); prelevarea unei atare arhitecturi din cadrul ei și grefarea într-un spațiu extraneu induce ideea obiectualizării, a artisticizării în exces, a *autonomiei vizuale*. Străbătînd gospodăria din Berbești nu mai avem, în primul rînd, revelația unor structuri vitale, ci pe aceea a unor epure estetice; spiritul se ascunde în aparențele concretului, dar ale unui concret scenografic, nicidecum existențial. Aceasta e o primejdie care pîndește orice expozeu etnografic, orice apărare/exhibare a folclorului în cadrul unei civilizații inevitabil consumistice. Muzeul Satului rămîne astfel (ca și la începuturile sale) o remarcabilă excepție pe plan mondial, printr-o revitalizare firesc și treptat adaptată la problematica și urgențele spirituale ale strictei contemporaneități. Fiind în continuare o incintă a explorării științifice, acest loc se dovedește un adăpost al neliniștilor spirituale cele mai noi. Optînd pentru Muzeul Satului, Mircea Popescu și alții încă nu caută un ambient permisiv, care să le valorifice cu îngăduință elucubrațiile. Ei sînt absorbiți de tensiunea gravă a unei deveniri istorice, au sentimentul inefabil al



https://biblioteca-digitala.ro



unei apartenențe, verifică în mod violent șansele soteriologice ale unei tradiții extrem de puternice și, în mod paradoxal, extrem de statice, de necombative. Prin astfel de intervenții, efemere, se verifică de fapt însăși capacitatea noastră regenerativă, forța de a cuceri alte zone de limbaj, alte trepte etice. Interogînd trecutul cu severitate, acești artiști își pun întrebări asupra viitorului. E o încruntare matură în lucrările care animă, din cînd în cînd, Muzeul Satului, iar acele arhitecturi, ale trudei și liniștii redevin, astfel, locuite.

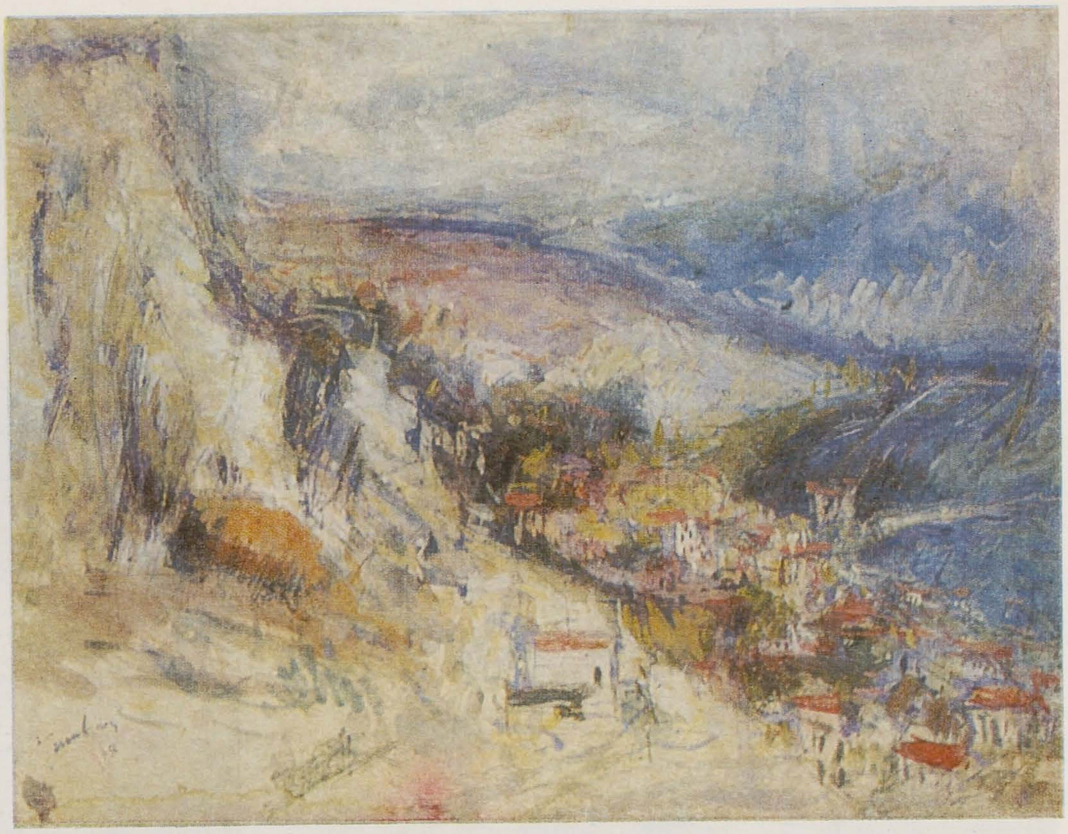
2. Modul de edificare folosit de Mircea Popescu recurge la mijloacele tradiționale cele mai simple, pentru a construi nu coșare, garduri și pereți, ci ființe ciclopice care stagnează măreț și terifiant printre conturele simple, funcționale, ale gospodăriei. Nuielele crude, abia desfrunzite, și lutul modelat în pripă compun o mitologie a genezei magice (cele patru parce modelînd arhetipurile masculin-feminin), a stăpînirii locului (perechea eternă așezată pe prispă în poziția cuplului de la Gizeh), a conflictului regenerator (personajul ce iese din grajd, « cel ce lasă vitele sterpe » etc.). Simbolurile sînt, de fapt, difuze, greu de fixat, importantă e atmosfera mitică, anistorică, de vechime și arheologie. Din preciziunea sa temporală, o clădire și o civilizație contemporane nouă sînt proiectate abisal. Pierderea lor ar însemna pierderea unor milenii pe care le puteam pipăi cu mîna.

Importantă mi se pare sorgintea « tehnică » a demersului lui Mircea Popescu. Artistul provine din școala bucureșteană; de ceramiști iar ceramica ilustrează, am impresia, cel mai bine, extrema mobilitate și maturitatea necomplexată a artei românești. Prin experiența clujeană, a unei educații post-bauhaus-iene și prin cea bucureșteană, a unui modelaj « în exces » și a unei mize predominant sculpturale a formei, s-a deblocat din zona decorativului un teritoriu important, pentru a fi livrat libertății experimentale. Conceptualismul și expresionismul devin cele două zone predilecte de manifestare, dincolo de mode și alternări determinate de calcule efemere. Faptul că artiști tineri ne dau prilejul unor atare meditații mi se pare înviorător.

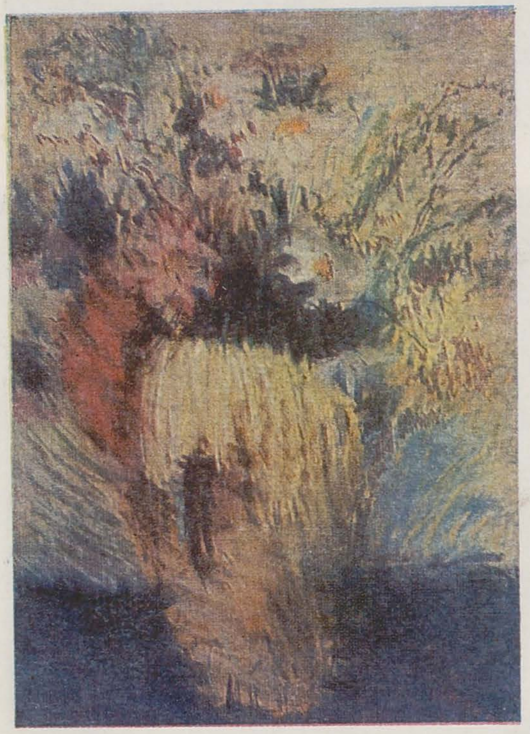
https://biblioteca-digitala.ro

cătălin davidescu: țuculescu

gheorghe vida

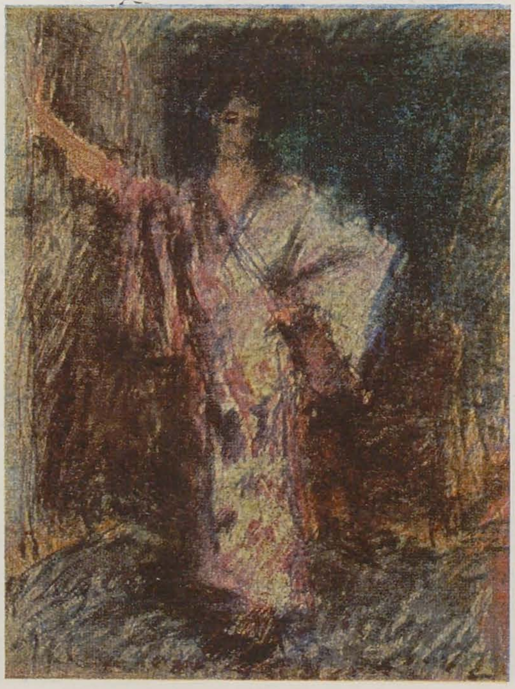


După substanțialul studiu consacrat de Magda Cârneci lui Țuculescu (1984), iată că un alt tînăr istoric de artă se apleacă cu tenacitate asupra aceluiași subiect *, investigat de data aceasta oarecum cu mijloace mai tradiționale, clasice ale monografiei, ce cuprinde, în secvențe separate, viața și opera artistului.
Astfel, procedînd metodic, pe firul documentelor, Cătălin Davidescu reconstituie suplu și eficient principalele momente ale biografiei țuculescience, acordînd o atenție deosebită mediului său formativ,



« anilor de ucenicie » la Craiova. Sînt prezentați rînd pe rînd părinții, bunicii, profesorii artistului, apoi primii săi îndrumători în pictură (Theodorescu-Romanați și Frida Trivalsky Delnevo), se urmăresc călătoriile sale în Grecia și Turcia, Franța și Italia, primele expoziții și succese artistice, activitatea sa de medic-cercetător, naturalist, o dată cu dezvoltarea irepresibilei vocații de pictor. Muncitor fanatic, de o tenacitate exemplară, Țuculescu reușește să-și urmeze drumul, cu toate obstacolele aproape insurmontabile care i s-au opus. Cătălin Davidescu știe să extragă din documentele și mărturiile de epocă acele elemente, cu o valoare evocatoare certă, aducînd relatarea pe terenul ferm al adevărurilor incontestabile, excluzînd din capul locului ipotezele hazardate, romanțioase, cu iz lirico-sentimental ieftin, care au invadat nu o dată exegeza « jurnalieră » a artistului. Deși de dimensiuni reduse, credem că acest capitol biografic constituie de fapt prima încercare meritorie, cu rezultate notabile, a istoriografiei noastre de artă de a restitui etapele vieții lui Țuculescu în datele ei reale, cu un plus de informație și rigoare remarcabile.
Celelalte capitole *(Peisajul între imagine și semn, Acumulări, Natura statică și interioarele, Portretul, Ultimele lucrări* (1960–1962), *Grafica, Sculptura)*, abordează opera în aceste secțiuni care sînt, pe o

* Scrisul românesc, Craiova, 1988



parte, delimitări simple, dar extrem de operante, ale unor genuri ce subsumează și o serie de trăsături stilistice pregnante; pe de altă parte se încearcă în acest chip eficace și o anume cronologizare a operei țuculesciene, care a parcurs neîndoielnic o serie de epoci stilistice într-o evoluție ce poate fi desemnată, desigur mult simplificat, ,,de la natură la abstracție'', o abstracție însă cu rădăcini organice într-o realitate transgresată spre idealitate.
Modul de analiză morfologică și semantică al lui Cătălin Davidescu înaintează prudent, fără exaltări inutile, într-un limbaj mai curînd discursiv, dar foarte exact. Iată, de pildă, în capitolul tratînd despre peisaj, el se diferențiază de părerea Magdei Cârneci, conform căreia într-o serie de peisaje ale artistului se manifestă o « tendință inversă de «naturalizare » a schemei decorative de sorginte populară », avînd un unghi interpretativ parțial diferit, în măsura în care sesizează în acest tip de peisaje « încercarea pictorului de a reintegra semnele de sorginte folclorică universului lor inițial ». Cătălin Davidescu ajunge în continuare la următoarea concluzie judicioasă: « Avînd drept repere inițiale Realitatea — a spațiului vizual imediat și, ulterior, a etosului popular — Țuculescu reformulează întreg sistemul imagistic și cromatic într-o nouă ordine, supusă propriei sale personalități ». Analiza complexă, orientată cu precădere spre descoperirea surselor arhetipale din creația lui Țuculescu în contextul matricei stilistice autohtone, pe care ne-a oferit-o Magda Cârneci în monografia ei, se completează astfel printr-o abordare nu neapărat contrară, dar pornită de la alte premize, cu temeiuri și puncte de acroșaj desprinse din geneza interioară a operei, din modul cum se constituie lucrările în suite semnificative pentru anumite tendințe, avînd deci un cod genetic și simbolic apropiat.
Deosebit de importante ni se par capitolele privind grafica și sculptura, categorii mai deloc examinate pînă acum și care își ocupă cu acest prilej locul meritat în configurația creației țuculesciene. Dacă grafica ne introduce în laboratorul, în creuzetul făuririi unor opere picturale binecunoscute, sculptura sa (deși nu împărtășim ideea apropierii de Willem de Kooning) « conservă » — într-adevăr — « o vitalitate primară, un elan ingenuu, apropiat de cel al vechilor maeștri populari ». Cartea se încheie cu o foarte utilă cronologie, cu o serie de interviuri și mărturii ale artistului (unele de o mare frumusețe prin ardența ideilor) ca și cu unele fragmente literare, lucrarea lui Cătălin Davidescu devenind și un « corpus » de mărturii de și despre Ion Țuculescu, adunate acum prima dată într-un volum. Calitatea discutabilă a reproducerilor, din păcate, nu contribuie la creșterea atractivității acestui volum, altfel o frumoasă reușită a autorului și a editurii « Scrisul românesc ».

Țărm înalt la Balcic
Vas chinezesc
Balcic
Chimono

https://biblioteca-digitala.ro

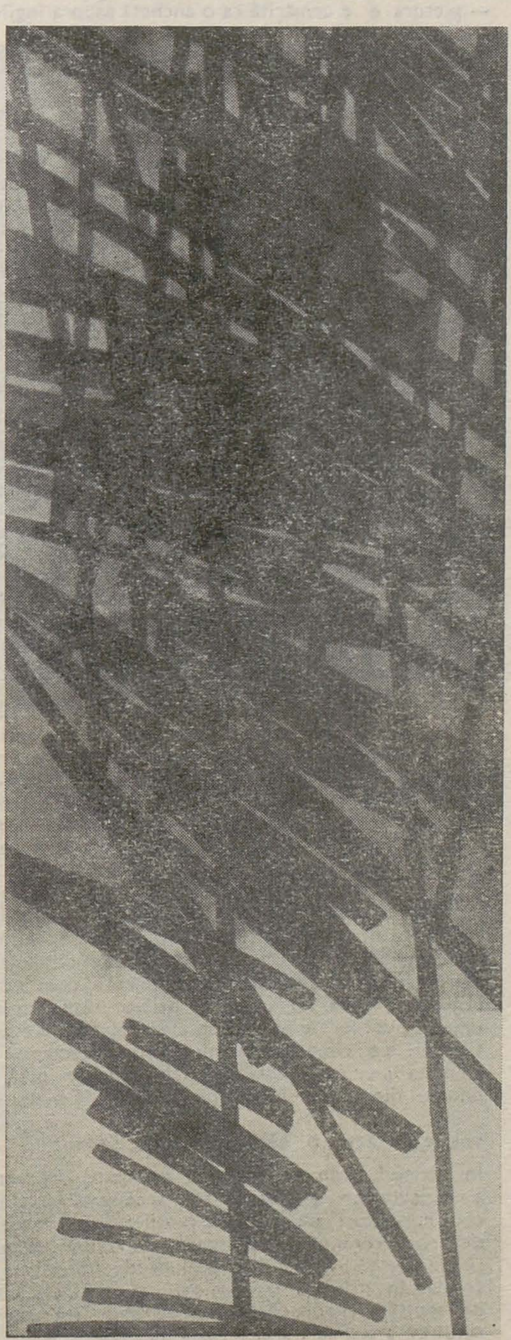
Secventă istorică
Femeie cu violoncel
Rîul albastru
Abisal
Grădină

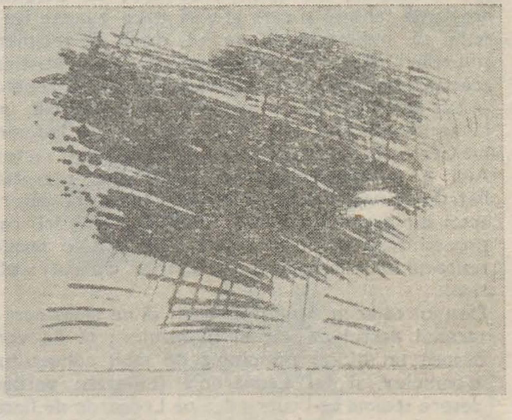
rodica chișu

rodica pascu

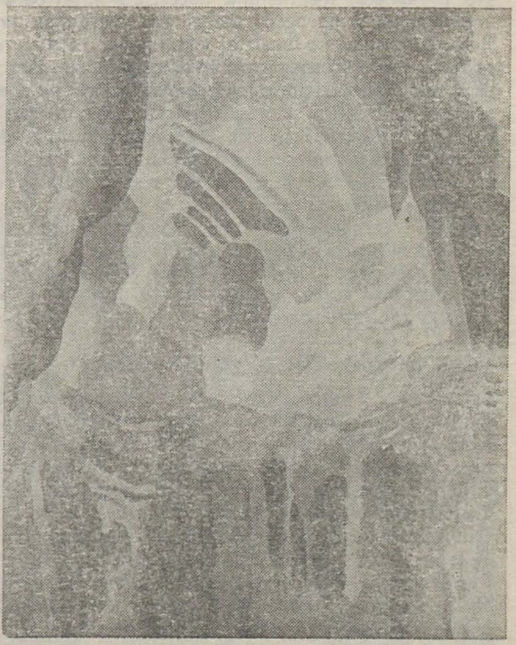
Expoziția prezentată de Rodica Chișu la galeria Sirius a fost concepută ca o microretrospectivă a activității creatoare, în domeniul picturii, desfășurată timp de două decenii și jumătate. Un spirit neobosit, mereu în căutarea unor noi soluții și drumuri artistice, ce refuză cantonarea într-o anume manieră sau tip de expresie plastică, definește investigațiile Rodicăi Chișu, care s-a afirmat deopotrivă în domeniul picturii, ca și în cel al graficii sau artelor decorative textile, desfășurînd o bogată activitate

expozițională, prin manifestări personale, de grup și colective, organizate în țară și peste hotare.
O largă disponibilitate pentru abordarea unor genuri și tehnici artistice diverse, în care și-au aflat cîmp de desfășurare spiritul inventiv și fantezia artistei, ca și remarcabila diversitate de preocupări tematice, expresive și stilistice, caracterizează, de asemenea, demersurile acestei plasticiene.
Expoziția pe care o consemnăm, axată exclusiv pe lucrări de pictură din diferite perioade ale creației artistice, readuce în memorie etapa începuturilor, prin portrete, naturi statice și compoziții, în care cromatica bogată, densă, creează efecte de marcată picturalitate, apoi faze ulterioare, în care accentul este pus pe expresivitatea liniilor desenului, pe rigoarea construcției compoziționale, amintind uneori tendințele postcubiste, ajungînd alteori la imagini aproape abstracte.
Interesată de cele mai diverse aspecte ale universului realității înconjurătoare, fie că este vorba de natura propriu-zisă, fie de figura umană sau lumea obiectelor neînsuflețite, Rodica Chișu a realizat o serie de cicluri tematice, încercînd, prin ipostaze cromatice, compoziționale diferite, o investigare cît mai completă a problematicii respective. Prin





cîte una sau două piese de acest fel sînt evocate cicluri precum cel al soarelui sau al fluturilor, în care pictorița a reevaluat virtuțile expresive ale cromaticii, revenind la gamele cu tonuri puternice, exuberante, ce comunică bucuria în fața naturii.
O atitudine tonică în fața spectacolului realității, pe care-l transfigurează prin prisma propriei sensibilități, într-o viziune cu particulare valente lirice, definește opera Rodicăi Chișu, o artistă aflată în plină maturitate creatoare.



https://biblioteca-digitala.ro

jurnalul galeriilor

mihai mitre

aurel vlad • galeria orizont

Calitatea artistică a recentei retrospective Aurel Vlad (1915—1985) îndreptăţeşte rescrierea a cel puţin o pagină din istoria artei româneşti a ultimelor decenii. Această «descoperire» postumă are, prin evidenta ei singularitate — cel puţin pentru cei care l-au cunoscut şi i-au fost studenţi (printre care mă număr) — şi caracterul unei enigme. (Este, adică, sîcîitoare şi neliniştitoare.)

Debutant în 1943, elev preferat al lui Francisc Şirato, asistent al lui Catul Bogdan, apoi el însuşi profesor la Institutul «Nicolae Grigorescu» (şi preşedinte al Societăţii profesorilor de desen din R.S. România), Aurel Vlad a fost un artist extrem de parcimonios în ceea ce priveşte «verificarea în public» a creaţiei sale şi, desigur, nici nu s-a numărat printre «productivii» paletei.

A fost unanim subliniată — de către colegii care au pregătit expoziţia şi au scris în catalog: Adina Nanu, Dan Grigorescu, Costin Ioanid, Constantin Blendea, Gheorghe I. Anghel — marea discreţie şi modestia, ca forme ale autoexigenţei, ale acestui dascăl al atîtor pictori. (Un bun profesor, spunea Gide, are această grijă statornică: îi învaţă pe discipoli să se lipsească de el.)

Un desenator sigur, la care economia nu exclude spontaneitatea, un colorist sensibil, de autentică prestanţă tehnică şi care ştie să atace «peste tot», astfel că, indiferent de stadiul, oricît de incipient, al lucrării, ea «stă» (văd, acum, că «preceptistica» aceasta o aplica şi el, nu o livra numai unor începători — aşa am şi rămas! — pe care, mai în glumă, mai în serios, încerca să-i «deturneze» cu îndemnul lui Cézanne: «Nu fiţi critic de artă, faceţi pictură. Aici e salvarea!»; «cazuri» există, regretatul Petru Popovici printre ele), un avizat cunoscător al artei din toate timpurile, adept al iluminării reciproce între tradiţional şi nou, suferea de o *maximă reticenţă* în etalarea concretă a atîtor «daruri» plastice.

Desigur că acum nu putem decît să ne menţinem pe terenul destul de vag al ipotezelor: să fie vorba despre un blocaj psihologic de felul cunoscutului «complex al lui Leonardo» (Lomazzo vorbeşte despre *spaima* ce-l cuprindea pe Leonardo de fiecare dată cînd voia să picteze!; la fel, criticii literari consemnează teroarea atîtor mari scriitori în faţa paginii albe) sau de varianta imaginară a aceluiaşi fenomen, «complexul lui Frenhofer», personajul balzacian din «Capodopera necunoscută» («...prea multă ştiinţă, la fel ca şi ignoranţa, duce la o negare. Mă îndoiesc de opera mea!»)?

În orice caz, este evident că în metabolismul creator al lui Aurel Vlad intervine ceea ce în psihologie se numeşte *luciditate autopunitivă*, cu efect sterilizant, cel puţin în privinţa cantităţii: apare, ca strategie personală, irepresibila necesitate interioară a «amînării» şi perpetua menţinere în *formele preludante* (acesta este de altfel «statutul» mai tuturor notelor de călătorie — prin Italia sau prin ţară — şi al scenelor de familie). Putem spune că *prudenţa* plină de calităţi a «prealabilelor» este, în cîteva rînduri, convertită în *risc* al «definitivului», dar numai în domeniile celei mai depline şi îndelungi familiarizări, adică în seria de «Ateliere» şi de «Autoportrete».

Această retrospectivă, care aduce surpriza unui artist prea puţin cunoscut, confirmă opinia lui Dan Grigorescu: «... dacă Aurel Vlad a făcut vreodată o nedreptate cuiva, acesta a fost el însuşi». Expoziţia restabileşte dreptatea.

virgil neagu-buzău • galeria orizont

La douăzeci şi cinci de ani de la debut, pictorul Virgil Neagu-Buzău deschide a patra expoziţie personală, ca semn al unei serioase, obstinate continuităţi de preocupări, şi tot cu «oameni, peisaje, lucruri şi iubire a locurilor natale» (cum frumos formulează Traian Brădean într-unul din textele catalogului). Din această iubire apare — ca un alt titlu de nobleţe — şi particula terminală a numelui său. Virgil Neagu-Buzău pare a deţine un secret destul de rar, conform căruia această fixaţie «ad originem» — aproape mono-tematică — să nu fie şi monotonă.

Prin *doctrină* şi *disciplină* pictorul a optat, probabil «pe viaţă»: contemplarea naturii, a existenţei sale în peisaj se face pe calea apropierii faţă de locurile de obîrşie (aceasta este prima «grilă selectivă» şi pentru peisajele din Bulgaria, de pe Argeş, de pe Olt sau de pe Slănic).

«Natura a devenit — scrie acum 75 de ani Jean Paulhan — pentru moderni, pentru increduli, ceva ca un fel de echivalent al mănăstirii. Este lăcaşul păcii. Este lăcaşul unde astfel se reculege, se purifică, se înalţă liber...»

Prin destul de numeroasele tablouri ale lui Virgil Neagu-Buzău (de dimensiuni mai curînd mici, de vreme ce 46×55 este cea maximă) putem verifica, mai cu seamă în postura de citadini, seducătoarea propunere a lui Rosario Assunto: «peisajul ca *infinit al oraşului* (s.M.M.): completarea lui într-o realitate diferită, de la care oraşul primeşte un sens care îl depăşeşte, care-l aşează în centrul unui orizont mai vast, potenţial nelimitat».

Pentru Virgil Neagu-Buzău peisajul (rural sau, destul de des, în varianta «sous bois») nu este numai «floră în dauna faunei» — cum sună sugestiva dar oarecum expeditiva definiţie a lui Focillon — ci temeinică «înrădăcinare», atît ca buzoian, cît şi ca păstrător şi continuator al unor înalte tradiţii picturale (cu deplină justificare Dan Cristian aminteşte în catalog nume ca Andreescu şi Ghiaţă).

Au fost remarcate, ca trăsături definitorii, *onestitatea artistică* şi *sobrietatea temperamentală* a pictorului; în plus, se cuvine să constatăm că, pe calea autodidaxiei, profesorul Virgil Neagu-Buzău a învăţat, din frecventarea artei moderne, şi ceea ce înseamnă «deducţia picturală» şi modul în care «culoarea este o greutate în balanţa emoţională», el ştie să evite punctul în care regulile transformă arta într-o rutină şi mai ales ştie şi că, din unghiul pe care singur şi l-a fixat, soluţiile artei sale pot fi inepuizabile atunci cînd — după o sintagmă celebră, — pictura e «urmărită ca o anchetă asupra legilor naturii».

rodica lazăr • simeza

S-a remarcat adeseori speciala aplecare a acestei valoroase şi discrete pictoriţe către ceea ce şi numeşte *sufletul romantic al lucrurilor* şi aceasta indiferent dacă este vorba, la prima vedere, despre peisaje, compoziţii cu cai sau cu corăbii (e inutil să insistăm că ele sînt, în egală măsură, şi dispoziţii simbolice de verificată eficacitate) sau naturi statice foarte zgîrcite figural şi foarte bogate pictural. Este de presupus că, pentru Rodica Lazăr, pictura este un loc unde se desfăşoară «nu acţiuni, nu evenimente, ci sentimente», cum spunea Paul Claudel.

În pictura ei apare convingător diferenţa evidentă dintre percepţie şi concepţie cu primatul, se înţelege, al concepţiei. Încă un argument din aria largă a «climatului romantic»: deja Delacroix considera compoziţia drept o *organizare de analogii*. Dacă, în general, punerea în ordine posedă, prin ea însăşi, o valoare estetică, în pictura Rodicăi Lazăr putem urmări, în mod concret, un proces de asimilare, de integrare în structuri prealabile; permanent apare o *matrice disciplinară*, un schematism articular de felul celui ce a fost numit *inconştient geometric*. Problemele de articulare a spaţiului tabloului sînt de obicei rezolvate de autoare printr-o concentrare austeră ce însă nu reprimă zona de *invazie a imaginarului* (cu aceasta ne întoarcem iarăşi pe un teren specific romantic): zona e semnalată prin foarte personale *brume luminoase* şi prin porţiuni ce capătă statutul plastic de *locuri de emanaţie*. (Mai cu seamă în naturile statice, obiectele «iau parte la moravurile luminoase ale vecinilor lor»: am apelat la vechea expresie a lui Felix Fénéon cu regretul personal de a nu fi găsit o formulare aptă să sugereze, în egală măsură, o *intenţionalitate magică*). În «gălăgia» artistică a sfîrşitului de secol, pictura atît de modestă dimensional a Rodicăi Lazăr ar putea dobîndi şi caracterul unei delimitări (sau chiar a unei tente polemice), dacă nu ar fi, în primul rînd, semnul unei opţiuni ferme pentru un aliaj nobil dar nespectaculos: pe cîmpul imaginii *rigoarea tectonică* şi *gîndirea muzicală* sînt simultan conduse pînă la punctul din care se întrevede o incantaţie picturală.

vasile rotaru • căminul artei, parter

În ultimul timp se constată o anume frecvenţă a expoziţiilor «mixte» ale scenografilor: ele conţin, alături de stadii ale diferitelor realizări destinate ecranului sau scenei, de obicei pictură. (Între aceste domenii îndeajuns de diferite, în special în privinţa scopurilor, proporţiile diferă: de multe ori producţia scenografică are numai rolul de a semnala aria iniţială de precupări.

La 31 de ani de la debut, aflat la a treia personală, cunoscutul scenograf Vasile Rotaru (impunătorul său «curriculum» cuprinde scenografia la peste 500 spectacole TV, 10 filme artistice, 5 seriale de televiziune, 13 filme de lung metraj şi prezenţa la numeroase teatre din ţară) pune accentul cantitativ pe producţia sa picturală. Faţă de complexitatea abordărilor sale scenografice, soluţia picturală actuală a lui Vasile Rotaru se înscrie în rîndul *ficţiunilor complezente* cu sensul — de oarecare eficacitate, însă limitativ — formulării unei *pragmatici a reveriei*, ale cărei semne ar fi «liricitatea», spontaneitatea, «nonfinitul», «vaghezza», «şicul» («mai degrabă o memorie a mîinii decît a creierului» sună memorabila definiţie a lui Baudelaire), «efectul». Seriozitatea — spunea Ralea — se caracterizează printr-o diferenţă între central şi periferic, între principal şi secundar. Seriosul scenograf Vasile Rotaru a încercat un scenariu pictural pentru o lume resemnat estetizantă, de o nostalgie monocordă, de un hedonism al gratuităţii, de o delectare a lipsei aparente de ţel (dacă se face abstracţie — dar nu se face — de «urgenţele pieţei», de aspectul mercantil şi utilitarist ce poate fi luat în discuţie).

nicolae blei • gamb

«Legea supremă a creaţiei umane — scria Alain — este că nu putem inventa decît muncind». Pictorul Nicolae Blei este din categoria «muncitorilor» (o dovedeşte frecvenţa expoziţiilor: patru în ultimii şapte ani), iar invenţiile sale se desfăşoară în limitele «picturii tradiţionale» autohtone şi internaţionale. Se observă că formularea «confortabil instalaţi într-un limbaj care a vorbit atît de mult pînă acum» nu este în măsură să provoace vreo panică unui caracter contemplativ, optimist şi liniştit, care are deosebită încredere în tablou ca «fapt finit» (a se vedea pentru aceasta şi grija specială pentru înrămare), apt a fi destinat pieţei artistice. Conduita sa nu exclude apelul frecvent la endoxe, opinii comune legate de voga comercială (cu reversul previzibilităţii, al uzurii prin banal): el compune naturi statice cu flori, cu peşti, peisaje de «oraş vechi», «ierni». Nicolae Blei este un pictor, «adică un om care mănîncă lumea din ochi şi... ea îi iese apoi prin mînă» (glumeaţa definiţie este a lui Roger Garaudy).

ştefan buţurcă • eforie

Tabloul s-a spus, e rezultatul «descoperirilor» eliminate, dar el poate fi, uneori, şi rezultatul *descoperirilor exhibate*. În pictura lui Ştefan Buţurcă, descoperirea exhibată este plăcerea gestului, exaltarea lui ca semn al excesului emoţional, care conduc dacă nu la «haosul fără şanse» la care se referea Ion Barbu, în orice caz la un *expeditiv fetişism al tehnicii*, la un poncif al materiei, cu efecte de matracaj optic. Tuşa în relief pregnant ţine de o psihologie a «turnului de forţă», care îi este caracteristică, în acest moment, lui Ştefan Buţurcă. După atîta pictură gestualistă şi matieristă n-o să ne întoarcem la observaţia lui Ingres (tuşa — calitatea falselor talente), ci doar o să constatăm, şi pe acest teren, existenţa unui fel de academism de semn negativ, ce include şi el norme, ticuri, manii, inerţii, adică o altă *comunitate de stereotipii*. Sau, cu alte cuvinte — ale lui G. Călinescu — «arta e meşteşug, dar nu artifiţiu».

vasile craioveanu • căminul artei, parter

A 8-a expoziţie personală a lui Vasile Craioveanu — debutul său producîndu-se acum 21 de ani — cuprinde expresii ceramice de dimensiuni medii, în formulări sculpturale (o asemenea precizare este necesară fiindcă de această dată se exclude programatic tot ce ţine de aria doar-decorativului) şi desene colorate. Energetismul şi siguranţa pastelurilor constituie «timpul tare» al expoziţiei, cel al unei exprimări mult mai directe, mai prompte, ce nu recurge la medierea unor grile culturale, fapt evident în ceramică.

Contactul cu spaţiul grecesc, în special cu amintirea (sau fascinaţia) idolilor cicladici — pe care acum îi citim drept exemple de stilizare îndrăzneaţă, cu totul modernă — nu a rămas fără consecinţe în evoluţia concepţiei sale de figurare umană. Desfăşurate de obicei pe verticală, aceste compoziţii răspund şi gîndului lui Moore: «Inutil să fii masiv ca să fii puternic»

«12 + 1» • simeza

«Un test asupra valorii în grafică» a fost foarte bine numit comentariul cronicarului «Contemporanului» la această «colectivă» la care participă (cu 5—6 producţii de dată recentă): *Nicolae Alexi*, *Costel Badea* («singur printre graficieni»),

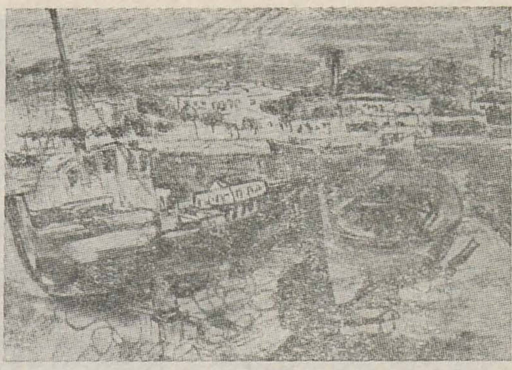
https://biblioteca-digitala.ro

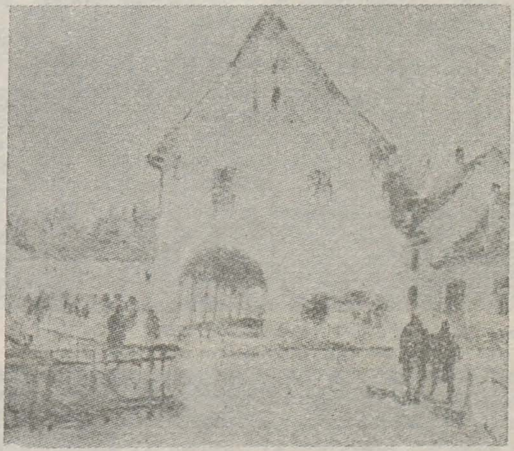
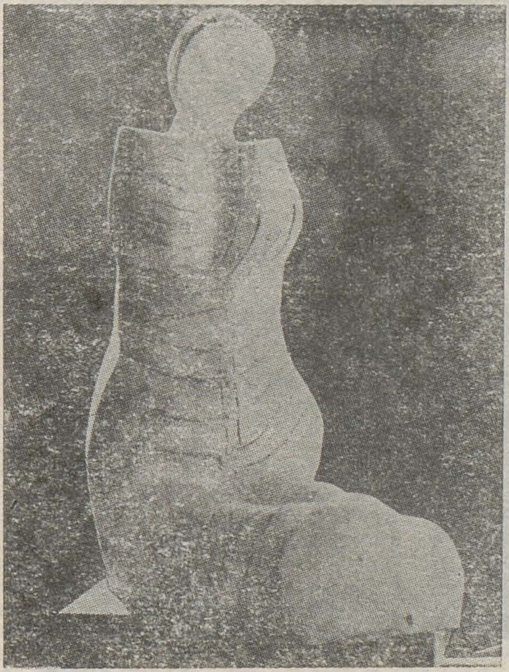
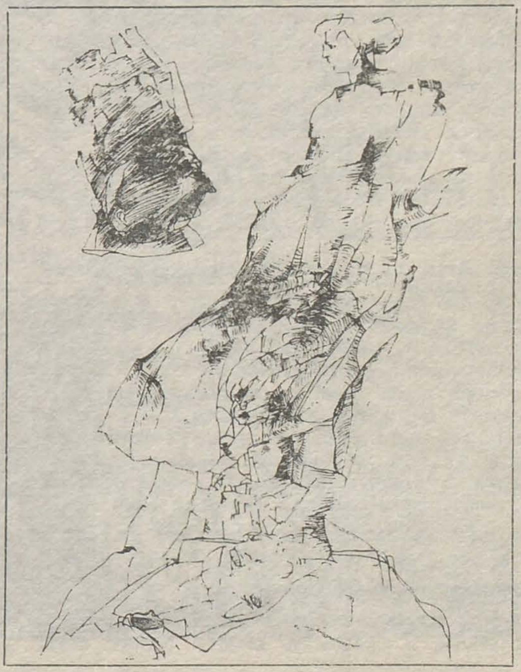
Constantin Baciu, Ethel Lucaci-Băiaş, Aurel Bulacu, Marcel Chirnoagă, Victor Vladimir Ciobanu, Mircea Dumitrescu, Vasile Kazar, Tiberiu Nicorescu, Ion Panaitescu, Nicolae Săftoiu, Vasile Socoliuc.
Într-un fel, reţeta alcătuirii acestei expoziţii — fără îndoială momentul de vîrf al perioadei — pare extrem de simplă, după o axiomă care ar suna cam aşa: suma unor valori dă un total valoros. Cred însă că mai curînd este vorba despre un frumos gest profesional legat de sărbătorirea « prin muncă » a aniversării lui Vasile Kazar, artist-pedagog care a avut o contribuţie însemnată la definirea personalităţii nu numai a cîtorva dintre participanţi. « Nu există mod de exprimare care să nu sugereze un sens, chiar fără explicare », scria G. Călinescu, iar sensul care se desprinde din vizionările repetate ale expoziţiei nu este altul decît acela formulat încă de Novalis: « Fiecare om are propria lui limbă ». Cum bine ştim, *modelul interior* este ideea centrală atît în arta cît şi în pedagogia lui Vasile Kazar. Foştii elevi şi colegii « de opinie » şi-au adunat lucrările conformîndu-se tocmai acestuia principiu — de aici subtilitatea, delicateţea gestului lor expoziţional — despre limbaj, « aşa cum e vorbit de un singur individ » (idiolect, spun teoreticienii). Desigur, comentatorul poate rătăci în pădurea de sensuri — în care potecile se întretaie imprevizibil — întîlneşte universuri minuţioase, « furii de precizie » suprasaturate de semnificaţii, exerciţii de ingeniozitate, diferite pătrunderi din anecdotică în simbolică, dezarticulări şi dinamism vital, flexibilitate şi surpriză, poate chiar să se învîrtă în jurul « punctului fix » al dialecticii artistice a lui Baudelaire: « O operă împlinită nu este în mod necesar finită, iar o operă finită nu-i în mod necesar împlinită ».
Asemenea expoziţii sînt dovezi concrete — şi reconfortante — asupra valorii artei româneşti.

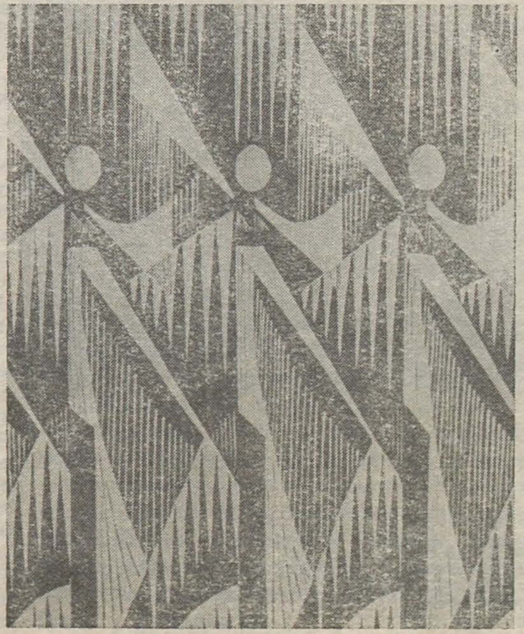
horia medeleanu

ion sălişteanu ● galeriile de artă, arad

« Quidquid tentabam dicere, versus erat ». Parafrazîndu-l pe marele exilat de la Tomis, am putea afirma că imboldul lăuntric şi harul coloristic al lui Ion Sălişteanu transformă orice atingere cu pensula a unei pînze, în fapt de pictură. Mînuită cu dezinvoltură, pensula acoperă repede suportul în zone largi peste care artistul proiectează forme de obiecte şi plante, reduse şi ele la simple pete sau trasee de culoare. Uşurinţa de a picta a lui Ion Sălişteanu ne duce cu gîndul la Grigorescu, precum universul său vegetal lipsit de carnalitate pare înrudit cu cel al lui Pallady. Spre deosebire însă de marele poet al melancoliei intelectualizate care a fost Pallady, Sălişteanu încearcă pata de culoare — mai exact, *anume* pete de culoare — cu o intensitate care constituie un instrument de afirmare a vieţii şi a bucuriei de a trăi frumuseţile vieţii şi ale naturii. O bucurie care se transmite direct şi generos ochiului şi sufletului privitorului. Această putere de comunicare directă, este, aş zice, a doua mare calitate a acestei picturi. Fără a putea fi asimilată unui « mimesis » pedestru, pictura lui Sălişteanu nu-i ruptă de universul concret. Cineva spunea că lumea din pictura lui Ion Sălişteanu « se situează la graniţele realului abstractizant ». Poate, în una din etapele ei de evoluţie. Azi, această pictură se împlineşte din recuperarea unei lumi reale, redusă însă la datele ei esenţiale şi convertită într-o lume a culorii, guvernată de legi proprii care-i asigură o autonomie fermă. Ca urmare, în structura cromatică a tablourilor sale nici o pată nu poate fi clintită de la locul ei. Pata de culoare se află întotdeauna, cu dimensiunile, cu tonul şi intensitatea cîntărite exact, cu necesitate ineluctabilă, la locul potrivit. Sensibilitate şi spirit ordonator, acestea se dovedesc a fi componentele fundamentale ale picturii lui Ion Sălişteanu.
Coerenţa interioară a compoziţiei sale cromatice, de ordin în acelaşi timp sensibil şi intelectual, recompune, pe căile proprii ale picturii şi conform legilor ei imanente, însăşi raţionalitatea naturii, a lumii exterioare care cade sub simţurile noastre.

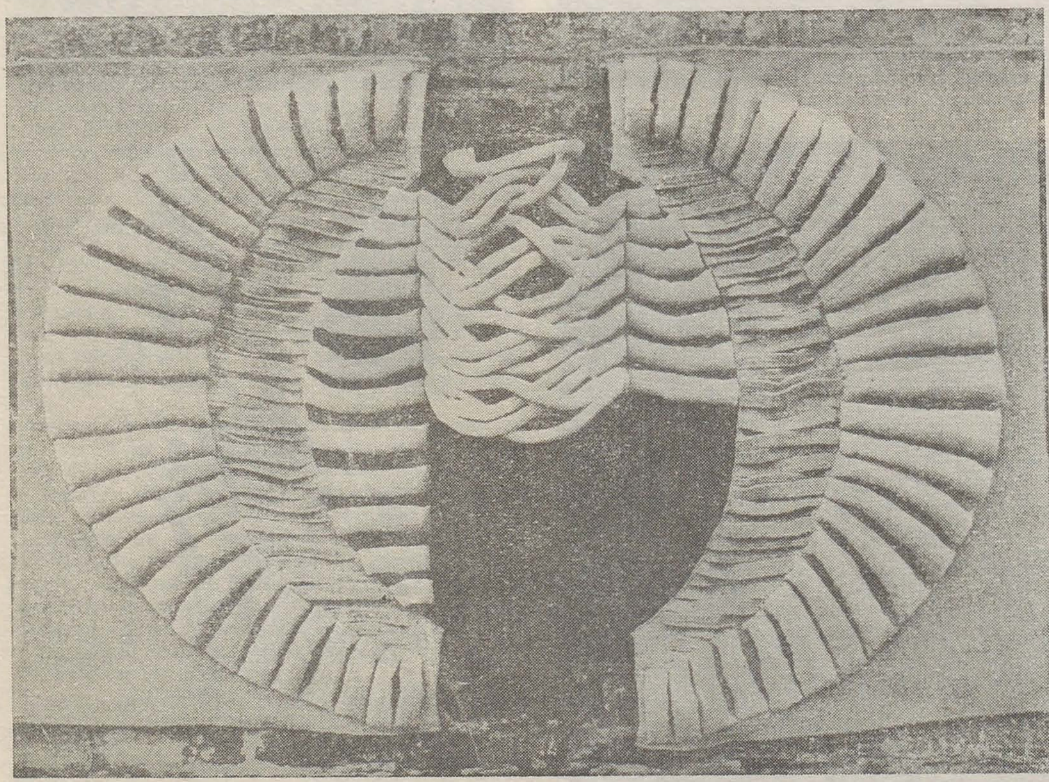




AUREL VLAD (1.2)
VIRGIL NEAGU-BUZĂU
VASILE ROTARU
VASILE CRAIOVEANU
DÉNES MOLNÁR
MARCEL VOINEA
IOSIF TELLMANN

https://biblioteca-digitala.ro



Nimic străin de ea însăşi nu intră în această pictură. Nici insidioasa « literatură » sau anecdotică, nici simboluri ceţoase, nici « idei » care-şi au locul într-o pagină seacă de filosofie, nimic altceva decît « pictura-pictură », adică nimic din ceea ce nu poate fi transmis cu mijloacele şi în limitele picturii. De aceea, în faţa picturii lui Sălişteanu nu simţi nevoia să-ţi sprijini bărbia în pumn, cu capul greu de întrebări fără răspuns, ca celebrul « Gînditor » rodinian, ci te laşi pur şi simplu cuprins de ea, sau, mai exact, cuprins *în* ea, ca într-o luminoasă sărbătoare a culorii care îţi provoacă o adevărată descătuşare lăuntrică, eliberîndu-te de tot ceea ce este impus, asemenea catharsis-ului elin. Este un catharsis obţinut nu prin mijlocirea tragicului zguduitor, ci pe căi netede, situate în plin regim de lumină calmă şi radioasă. Aş îndrăzni să susţin că această împrejurare din pictura lui Ion Sălişteanu ţine de însăşi firea poporului român.

Am pomenit, la începutul acestor rînduri, numele lui Grigorescu şi Pallady. Asocierea lui Ion Sălişteanu cu cei doi mari înaintaşi ai picturii moderne româneşti nu am făcut-o pentru a stabili o oarecare filiaţie, ci doar pentru că ei ni se impun ca repere înalte ale unei tradiţii în care se integrează organic pictorul Ion Sălişteanu.

Legătura lui Ion Sălişteanu cu tradiţia este însă mult mai subtilă decît o simplă rînduire în continuarea marilor înaintaşi. Să observăm cum ştie acest pictor şi cum *simte* că este necesar să învăluie, ca într-o boare uşoară, diafană, de griuri colorate, tonurile de bază ale compoziţiei cromatice, roşul, verdele, albastrul.

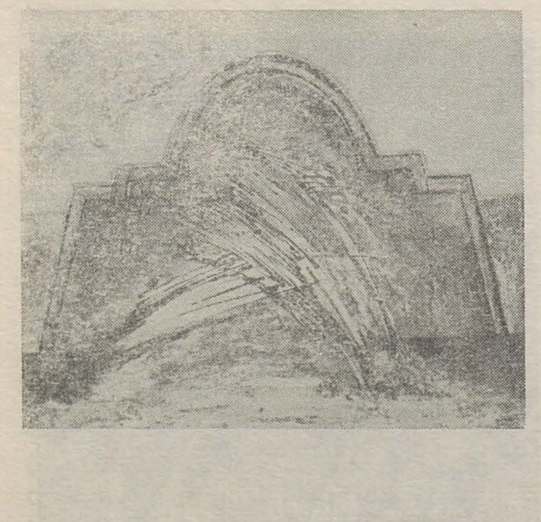
Peste vîlvătaia lor prea intensă, prea fierbinte sau prea rece s-a aşezat astfel o surdină. Dar aceasta este o practică de veacuri a poporului nostru. A pus-o în aplicare ţăranca fără nume, în scoarţele ei cu alesături. De aici a trecut sub penelul lui Luchian şi de la el iradiază benefic asupra urmaşilor de azi. Acest tip de colorism, atît de specific românesc, îl leagă pe Ion Sălişteanu de ceea ce Blaga numea, atît de nimerit « tradiţia noastră fără vîrstă », aceea care îşi are sorgintea în « stratul mumelor ».

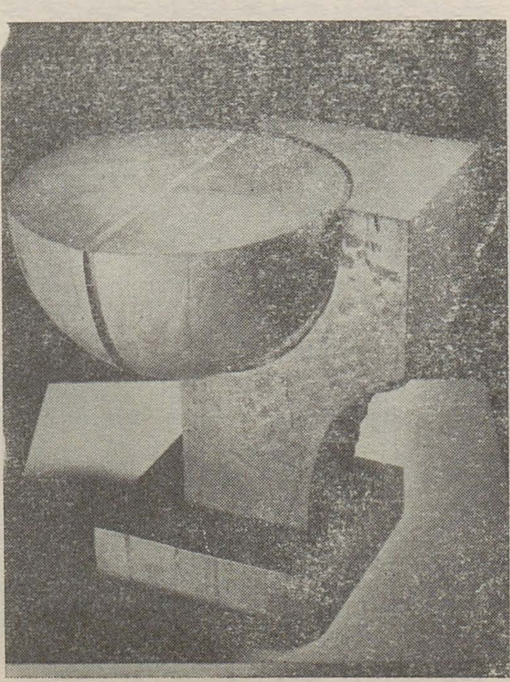
ileana pintilie

magda ziman, victor gaga • galeria pro arte, lugoj

Tapiseriile Magdei Ziman sălăşluiesc în aceeaşi unitate spaţială — restrînsă, cu o acuzată notă intimă — cu sculpturile în lemn ale lui Victor Gaga. Fericită alăturare, întrucît temperamental şi stilistic cei doi artişti se întîlnesc, după cum asocierea materialelor (lînă, lemn) trădează un rafinat acord. Tapiseria nu se limitează la a fi un fundal pentru sculptură, ci intră în dialog cu ea prin intermediul volumului arhitectural, element ce guvernează şi unifică expoziţia. Departe de moliciunea feminină a covoarelor sau a unor tapiserii care îmbie la o leneşă contemplaţie a desfăşurării ornamentului, tapiseria Magdei Ziman, fără să devină propriu-zis « obiect », se apropie de un relief înalt, tratat ca un detaliu de arhitectură. Artista structurează spaţiul ambiental printr-o intervenţie care, deşi se păstrează încă adosată peretelui, străpunge incisiv spaţiul printr-un volum viguros. Sculptura lui Victor Gaga este construită din volume nete, în care se regăsesc obsedant ca un leit-motiv hemisferele, alternanţa golului cu plinul, o arhitectonică a spaţiului ce duce cu gîndul la acele « sculpturi locuibile ». Vorbeam de asemenea în asocierea lînii cu lemnul de acel subtil acord de materialităţi rezultînd din legătura de natură organică stabilită între cele două. Discordanţa produsă între aspectul moale, maleabil al lînii şi aspectul « tare », de duritate şi de rigiditate al lemnului, dă naştere unei necesare complementarităţi, fuzionînd în aparenţa de căldură pe care ambele materiale o conţin şi o sugerează.

Magda Ziman propune în această expoziţie o selecţie de cinci tapiserii realizate în ultimii ani, selecţie





NICOLAE BLEI
MAGDA ZIMAN
AURELIA TUDORACHE
VICTOR GAGA
SILVIA BARBESCU

https://biblioteca-digitala.ro

care, deși limitată, este elocventă pentru întreaga sa creație. Artista reușește să transpună în tapiserie o viziune globală asupra universului, redus de la pluralitatea și diversitatea formelor, la elementele constitutive, cu valențe arhetipale. Astfel ea a evoluat de la o tapiserie tradițională, narativă, în care motivele erau stilizate în spiritul decorativului cu eventuale conotații folclorice, către o viziune epurată de detalii, tinzînd către esența însăși a lumii *(Galaxia, Geneză)*. Teme de inspirație pentru creația sa sînt acum elementele lumii — pămîntul și focul — sub semnul cărora artista pare să se afle. Sfera, roata se înscrie în grupul motivelor solare *(Lauda soarelui)* care revin cu insistență în repertoriul său plastic și care fac trimitere la *foc*, element de origine terestră, dar de destinație celestă (focul urca spre cer). Ca motor al regenerării periodice, participînd la riturile inițiatice de moarte și renaștere, simbolistica focului se apropie de aceea a *pămîntului*, de fecunditate și regenerare *(Fructele pămîntului)*. Magda Ziman unifică cele două elemente primordiale, pe care le cultivă cu o profundă intuiție artistică, într-o viziune organică în care ascuțimile spirituale sugerate de foc sînt domolite, contracarate de teluric, de corp, de materie. Acest echilibru dinamic, de un acut dramatism, stabilit între spirit și materie, guvernează problematica creației sale, imprimînd o notă specifică de tensiune lăuntrică. Natură proteică, artista «construiește» spațial din volume puternice. Tehnica de lucru tradițională a tapiseriei, prin acumulări de material țesut pe o urzeală, pare să nu i se potrivească; ea se aseamănă cu un sculptor care «taie» formele, nu în piatră sau în lemn, ci în lînă. «Mă străduiesc neîncetat să găsesc tehnica aptă să exprime în toată plenitudinea ei căldura și frumusețea materialelor naturale, să realizez echilibrul și unitatea organică între natură, tehnică și stil» declara Magda Ziman într-un catalog de expoziție. Această declarație, pusă în practică, dă naștere unei arte neconvenționale, în care inovația tehnică este o necesitate apărută spontan din aplicarea ideii în plastică și care de obicei nu funcționează cu imuabilitatea unei reguli. Artista urmărește în primul rînd inspirația, întruparea ideii în formă, preocupîndu-se mai puțin de «stil», tehnica — de altfel impecabilă — adaptîndu-se în funcție de necesitate, fără să devină o demonstrație de virtuozitate și un discurs de sine stătător.

Victor Gaga prezintă o grupare din lucrările sale cele mai sugestive realizate în ultimul timp, materialul constituindu-se de la sine ca o micro-expoziție personală. Făcînd parte din categoria «plastică mică», sculpturile sale din lemn conțin, în ciuda dimensiunilor, o vădită notă de monumental și o uimitoare coerență stilistică. Evoluînd dinspre figurativ, cu principală sursă de inspirație folclorul, spre abstract, cu unele sugestii figurative, sculptura lui Victor Gaga se înscrie pe o orbită proprie, într-o devenire firească a formelor și volumelor, precum și a temelor plastice. Principala problematică a creației sale este tensiunea dintre gol și plin, dintre formă și tiparul ei *(Izvoare, Vatra timpului)*. Sculptorul folosește întotdeauna volume geometrice, elaborînd o sculptură arhitecturală în care spațiul se structurează riguros. Motivul sferei și mai ales al hemisferei apare cu consecvență de-a lungul creației ultimilor ani. Aceste forme aduc și sugestii figurative *(Clepsidră, Fructul clepsidrei, Clepsidra vatră, Triptic solar)*, făcînd aluzie la obiecte din inventarul gospodăresc arhaic, impresie sporită și de căldura materială și tactilitatea lemnului, care le plasează într-o zonă familiară, de intimitate în raport cu receptorul. Sfera sau hemisfera se confruntă în permanență cu volumul său negativ, prezent ca un tipar originar al formei sau ca o palpabilă absență. Golul, mai sugestiv decît plinul, evocă misterioase lăcașuri în care se petrece o geneză secretă *(Creștere)*. Aluzie la un ev mediu românesc, tripticul cu voleuri mobile apare ca o rezolvare plastică ingenioasă și o valoroasă sugestie de epoci arhaice. Vorbeam în legătură cu sculpturile lui Victor Gaga de o anume tactilitate a obiectului bine finisat și patinat, rezultînd parcă dintr-o îndelungă folosire. Artistul dozează cu știință zonele finisate, netede — de obicei zonele delicate: hemisferele și sferele — de cele abia degroșate, care păstrează urmele dălții săpate în carnea lemnului. Acest contrast al texturilor — ca modalitate de expresie plastică — decurge firesc din dozajul dramatic dintre gol și plin, dintre brut și finit. Ca o caracteristică pentru creația lui Victor Gaga este monumentalitatea, prezentă, așa cum am afirmat-o, chiar și în plastica de mici dimensiuni. Piesele conțin în ele vigoarea, raportul just al volumelor, o anume măreție care le conferă o notă majoră indiferent de mărime, în cazul nostru ele părînd niște proiecte capabile să suporte oricînd o transpunere la scară monumentală.

Această expoziție — o fericită alăturare cum o numeam la început — reprezintă un important moment de sinteză în creația celor doi plasticieni timișoreni aflați în plină evoluție creatoare.

cătălin davidescu

marcel voinea • galeriile de artă, craiova

Dramatismul operei lui Marcel Voinea, artist de inspirație romantică, este generat mai puțin de condiția în sine a creatorului, cît mai ales de starea generală de angoasă a lumii contemporane. El nu mai este prizonierul turnului de fildeș, ci serafimul ce plutește întristat deasupra mizeriei umane a cărei tragedie o împărtășește, fără însă a se contopi cu ea, ochiul său lucid, cu o certă înclinație spre umor, fiind întotdeauna gata să privească ambivalența unui fenomen. Este, de altfel, aceasta, una dintre caracteristicile esențiale ale postmodernismului, pe ale cărui largi coordonate i-am putea subsuma actualele creații.

Artist complex, cu vocația interdisciplinarității (sculptor și pictor), el reface pe cont propriu experiența unui gen plastic revolut — arta de inspirație istorică, al cărei apogeu, în spiritul românesc, îl atingea Th. Aman în secolul trecut. Marcel Voinea are curajul și totodată forța să ne propună o viziune regeneratoare a acestui gen. Experiența sa plastică se bazează pe o reformulare a conceptului, unde scenele și personajele nu aparțin unei istorii concrete, ci uneia utopice. El ne oferă astfel o existență ideală a unui voievod emblematic, de structură arhetipală. Fragmentele de teracotă, ca și reliefurile propuse, păstrează întreg misterul și forța unei expresii proaspete, îndatorate ca atmosferă, dar nu și compozițional, artei votive românești, ele fiind, cu siguranță, mai pertinente sensibilității contemporane decît nesfîrșite șiruri de tomuri groase și acerb documentate.

Lucrările lui Marcel Voinea au forța de a transcende concretul și de a ne releva o «altă» realitate, cea artistică, la fel de penetrantă și, poate, mai expresivă decît aceea a universului fizic în care viețuim. Lucrările sale de pictură, teracotă sau ronde-bosse își păstrează, în descendența modelului bizantin, acum refăcut, elementul epic, mai bine spus, aparența povestirii, căci ele nu se erijează niciodată într-un ghid ilustrat de conduită morală. Întoarcerea imaginată de Marcel Voinea este spre structurile de tip clasic, unde rafinamentul modeleului sau vigoarea tușei relevă calitățile native ale artistului pentru compoziția figurativă, în parametrii căreia se mișcă cu o elegantă detașare.

Mircea Eliade scria undeva că: «noi, ca produse ale lumii moderne . . . numai prin intermediul formelor și structurilor culturale ne mai putem întoarce la surse».

O asemenea șansă de reîntoarcere ne oferă și arta lui Marcel Voinea, al cărui personaj central, voievodul, este, în fapt, metamorfoza aceleiași figuri-artistul.

valentin ciucă

silvia barbescu • galeriile de artă, piatra neamț

Rataşată formulelor abstract-nonfigurative contemporane, dar fără a fi contaminată de excesele genului, Silvia Barbescu are permanent în vedere relația dintre formă și sens, idee și structură plastică propriu-zisă. Ea știe că, oricît de tentante ar fi soluțiile unui grafism în sine, eclatant desigur prin rezolvarea unor mici suprafețe, totuși ceea ce poate emoționa și convinge rămîne tot raportul complex, rafinat, dintre idee și semn. Compozițiile, ordonate în cicluri de sugestivă încărcătură metaforică: *Arca*, *Ochiul* ș.a., își fixează întotdeauna punctul liminar în realitatea de dincolo de vizibil, cel mai adesea în lumea ideilor. Ceea ce rezultă echivalează cu o originală luare în posesie a unui teritoriu imaginar ale cărui sensuri profunde, pe măsură ce se decodifică, dilată și nuanțează orizontul cunoașterii umane. Deși se arată receptivă la expresivitatea liniei, utilizată cînd cu sugestivă gracilitate, cînd cu fervoare și patos, nu-și poate reprima cu totul și plăcerea secretă de a supune suprafețe ample, animîndu-le prin alternante pulverizări și concentrări ale formei, potrivit unui sistem axial insolit. În toate se vădește viziunea de tip monumental, mai ales că accentele și utilizarea valorilor se fac potrivit unei logici plastice de un tip propriu. De pildă, echilibrul compozițional, menținut mereu sub controlul rațiunii, indică totuși o anume fragilitate, atîta vreme cît artistul este interesat mai cu seamă de ordinea interioară a imaginii. În general, Silvia Barbescu își stabilește după opțiuni tehnice personale dozajele de culoare, cantitățile subliniind mai întotdeauna un centru de interes, fără ca acesta să fie coincident obligatoriu cu centrul optic. Sigur însă el poate fi identificat în zona de maximă concentrare a ideii plastice.

Prin tinerețe și valoare, prin pasiune și convingere intimă că și-a unit inextricabil destinul existențial cu pictura, Silvia Barbescu ne determină să-i urmărim cu interes evoluția și să considerăm că debutul artistic trebuie să fie, mereu, o sărbătoare.

gheorghe vida

iosif tellmann • galeriile de artă, deva

Aflat într-un moment de bilanț, al unei multilaterale activități (grafică cu multiplele ei tehnici și genuri, dar și pictură, sculptură, decorație parietală), Iosif Tellmann prezintă într-o selecție retrospectivă piese reprezentative pentru viziunea sa din ultimul deceniu, caracterizată printr-un particular dinamism și un patos sincer al proiecției imaginative susținute de tensiunile, de pulsul vivace al ritmicii compoziționale.

Astfel, dacă examinăm creația sa din zona graficii, el organizează simfonic suprafețele structurate multifațetat, uneori cu efecte apropiate de op-art, cu sugestii perspectivale originale, evitîndu-se fărîmițarea și decorativismul facil.

Pictura sa, prelucrînd aceleași teme și motive (poate cu o deschidere mai apăsată spre un peisaj dramatic gîndit în forme tectonice) este centrată adesea pe esențializarea mișcării, a dansului popular cu surprinderea unor repetiții alternante, contrapunctice, dincolo de o anume hieratică monumentalitate. O cît de sumară schițare a profilului plastic al lui Iosif Tellmann nu poate să eludeze nenumăratele sale ex-librisuri, el fiind unul din cei mai prodigioși reprezentanți ai acestei delicate arte. Artistul reușește aproape întotdeauna să concentreze în cadrele convenționale ale cîmpului dat un întreg repertoriu de elemente, alegorii și simboluri, menite să exprime pe de o parte personalitatea posesorului cărții, pe de altă parte sensibilitatea creatorului ex-librisului. Mîini, crîmpeie peisagistice, foarte adesea cartea însăși furnizează un neîntrerupt dialog cu universul cultural deschis prin lectură.

aurelia tudorache • galeriile de artă, buzău

După ce în 1987 realizase o apreciată expoziție la București, Aurelia Tudorache desfășoară în cadre mai ample, la Buzău, același periplu ideatic incluzînd de data aceasta și cîteva panouri cu desene — studii legate de circumscrierea unui motiv, testat în diverse contexte semantice, adevărate palimpseste ale memoriei figurative, ceea ce explică și situează mai bine geneza și «avatarurile» unor lucrări elaborate, sub semnul spațiilor hieratice și solemne (ciclul *Ziduri*, *Inscripții* ș.a.) Acest spațiu «sacralizat» este foarte adesea tulburat de intervenții dinamizatoare, vitaliste, aleatorii, ceea ce le conferă, alături de o vibrație particulară a texturii cromatice, o tensiune autentică, o neliniște activă, ce mobilizează benefic «starea de veghe» a privitorului.

dénes molnar • galeriile de artă, miercurea ciuc

Aproape că nu există zonă sau tehnică a graficii pe care Dénes Molnar să n-o exploateze febril, în admirabile cicluri tematice, deschise spre o problematică vastă, cu precădere cea a condiției umane în raport cu mediul și cu istoria. În recentele sale expoziții, dintre care în cea de la Miercurea Ciuc se detașează ciclurile *Figura*, *Medium*, *Solaris*, *Mitologie*, Dénes Molnar se dovedește același desenator proteiform în exprimare, cu un acuzat simț al grotescului, situat la limita tragicului, atent la metamorfozele regnurilor cu fragmente naturiste, aduse în prim-plan cu o acuitate halucinantă. Alteori, sedus de capacitatea plăsmuitoare a liniei, creează o lume autonomă, suveran stăpînită, fără să uite însă o clipă de personajele sale, stranii mixturi de observație transfiguratoare și fantezie acidulată de un umor negru de bună calitate. O permanentă adecvare la temele generoase amintite, trecerea de la o tehnică la alta, de la un limbaj la altul, în cadrul aceleiași viziuni unitare, fără restricții limitative, excepționala sa mobilitate creativă adică, îl desemnează pe Dénes Molnar, fără îndoială, printre graficienii de frunte ai generației sale.

https://biblioteca-digitala.ro

colocvii

Aceste rînduri vorbesc despre Scriitură și Scriere, despre Text și Textură; ele constituie structurarea unor discursuri paralele coincidente, ce au avut loc în spațiul expoziției Silviu Oravițan-Crețu (Galeriile Helios, Timișoara). Ideile au fost provocate tocmai de «caligramele», «hlamidele» și «pecețile» artistului — termeni ce desemnează, în fapt, îo textualizare în cîmpul vizualității, o ntrupare a semioticului și culturalului în formele prețios-evanescente ale semnului grafic. Se vorbește aici despre punți culturale ce unesc Bizanțul și un rafinat Ev Mediu romanic, cultura miceniană și opera ultimă a lui Matisse; apare ideea bucuriei stenice, precum și cea a răului fecund, necesar, se discută despre «sărbătoare» dar și despre tăcerea Zen, despre smerenie și exultanță, sinceritate și disimulare; se fac subtile aluzii literare, istorice, filozofice, se discută despre ison și monodie, despre muzica actuală. Toate aceste lucruri sclipitoare, declanșate de lucrările lui Silviu Oravițan-Crețu se află și nu se află în ele; de fapt aparțin, ca și opera plasticianului, unui univers intelectual omogen în pofida aparențelor. Ele se exprimă în cadrul unui cîmp de idei al cărui pulsiuni dialectice dau personalitate distinctă acestui moment cultural. Mai mult decît comentariul sofisticat prilejuit de o expoziție, acest text devine o imagine complexă și sugestivă a însăși culturii noastre, cu preocupările sale curente, cu locurile comune fertile, cu jocurile ingenioase ce dau impuls actului creator. Fiind, tehnic vorbind, o probă de memorie, acest «text despre text» are structura laxă a conversației. **red.**

Fiind pictor, Silviu Oravițan-Crețu reușește să își asume în fața noastră, publicul său de o zi, și rolul de maieut. Gestul lui plastic pulsează deliberat între o amplă locvacitate discursivă și o anume conciziune sapiențială. Artistul dispare în spatele abstracțiunilor sale, cultivînd un soi de «neutralitate a libertății», provocînd comentariul printr-o abil orchestrată «tehnică a absenței». Jocul elegant al imaginilor își transcende propria condiție, căpătînd semnificația adîncă a golului; un gol provocator, ce stimulează ideația, comentariul. M-aș referi la o singură piesă, surprinzătoare în singurătatea ei — hlamidă de un aur somptuos așezată pe un suport negru funerar, amintindu-mi, în modeleul vag al suprafeței acele măști miceniene, tot din aur fragil, ce păstrează amprenta vagă, tulburătoare, a defunctului. Lucrările lui Silviu Oravițan-Crețu sînt astfel de măști, gata să primească personajul ideii, sînt un fel de *persona*, ce amplifică discursul nostru interior prin reverberație.

Cu această «permisivitate nediscursivă față de atacul discursului», Silviu Oravițan-Crețu oferă un bun prilej de afirmare celor ce venerează Textul, ca suprem criteriu de analiză a operei în postmodernitate. Metafizica a fost înlocuită în postmodernism printr-o fizică a lecturii semiotizante, printr-o mistică a textualității, prin căutarea obsesivă a structurilor discursive care nu numai că ne exprimă, dar ne constituie, ne conțin, ne exorcizează neliniștile. Evident că Silviu Oravițan-Crețu mizează în mod conștient pe această preocupare generală, oferind așteptării noastre «echivalența senzuală» a scriiturii. Sursele bibliografice ale acestei eliberări/ multiplicări a sensului prin libertatea formei caligrafice sînt numeroase și diverse, de la orientul asiat și canicular la glaciara Irlandă. Speculînd un bagaj cultural și un moment mental, artistul nu e mai puțin sincer cu sine, el punînd cu luciditate în valoare propriile posibilități de acțiune plastică, *adecvîndu-și* o stare de lucruri care îi (căreia îi) aparține.

Structura mandalică, de Centru obsesiv, absorbant/ reverberant a lucrărilor se leagă semnificativ de pendularea între picturi gigantice și miniaturi. Pascal spunea că omul trăiește între prăpastia infinitului mare și prăpastia infinitului mic. Dacă infinitul mare e acceptabil, mai bine zis inevitabil, infinitul mic e neliniștitor, pentru că aparent accesibil, facil de posedat. Aceste lucrări sînt, dincolo de liniștea lor aparentă, o încercare de luare în stăpînire a infinitului mic, a ascunsului. Ca și variațiunile muzicale, ele transfigurează obsesiv, prin divizare, un gest esențial

În același timp nu trebuie să uităm nici o clipă un adevăr axiomatic: Silviu Oravițan-Crețu are structura intelectuală-vitală a unui artist ce lucrează cu *văzul*, pentru care «modul major» în receptare/ exprimare este ochiul; dincolo de orice altceva, proba ultimă la care e supusă imaginea este o probă a privirii. Aceasta e și dilema unei atari întîlniri dintre vizualitate și discurs — pe de o parte aspirația încrezătoare către Text pe de alta un anume scepticism bazat pe vitalitatea ochiului. (Călin Dan)

★

Expoziția lui Silviu Oravițan-Crețu mi-a provocat o mare satisfacție estetică și spirituală, aproape una foarte mare — iar faptul că există acest infim decalaj își află cauza, paradoxal, în chiar fenomenul ce modelează și satisfacția. Un cuvînt definitoriu pentru aceste lucrări este *puritatea* — o puritate decelabilă pe mai multe planuri. M-aș opri întîi la planul unicului principiu formal; de obicei artiștii fac derogări (minime) cînd optează pentru acest mod de expresie. Silviu Oravițan-Crețu a avut curajul exclusivității — a mers pînă la capătul principiului său și reușita majoră, în acest sens, este evitarea monotoniei. Trecînd de la o lucrare la alta — în ciuda faptului că principiul formal ți-e dinainte cunoscut — ai starea de așteptare, de bucurie a descoperirii. În al doilea rînd, trebuie menționată puritatea de atitudine, de gest a artistului, acea consecvență în desăvîrșirea tehnică a imaginii, acea constantă înscriere în limitele unei satisfacții oferite ochiului, deci simțurilor și, desigur, intelectului. În coordonatele acestor purități, expoziția oferă un mare confort spiritual. Aș spune că tocmai acest confort este și cauza unicei mele ezitări; una dintre componentele inevitabile ale unei opere eficace este (și) disconfortul. Ca să mă exprim metaforic, absența forței malefice slăbește puterea divinului; e o realitate, în fond, dialectică. Această observație relativă la confort mă face să leg expoziția de o tendință mai generală a gîndirii actuale (nu numai artistice), tendință de recuperare a valorilor pozitive. Acest lucru nu e ușor niciodată: limitîndu-ne la literatură — mai ușor se construiește un personaj malefic decît unul luminos. Tot așa, e greu să dai pregnanță valorilor pozitive, într-un secol în care asprimile istoriei ne-au deprins cu un anume scepticism. Cred că în anii din urmă ne aflăm într-un efort de recuperare a valorilor pozitive. E acesta un semn de stabilitate, sau unul de devitalizare? Nu știu. Oricum e o promisiune generoasă, iar Silviu Oravițan Crețu aderă la ea, în sensul așteptării. Lucrările sale au o structură de așteptare (vezi pătratul, intersecția, nucleul generativ de semne ce proliferează pe întregul cîmp al imaginii), o așteptare a sensului. Și aici mă disociez de opinia referitoare la gîndirea textualistă a autorului. Prin natura sa, gîndirea textuală caută să înșele sensul, să îl rătăcească, ea îl deturnează — nu îl acceptă. Aici e vorba despre un *fundal* de textualitate, de așteptare a sensului. (Livius Ciocârlie)

★

Aș vrea să mă refer doar la un aspect particular, la convergența simbolică dintre *țesătură* și imaginile aici de față. În cazul «Hlamidelor», co-incidența simbolică este evidentă și autogeneratoare. Caligramele, presupunînd ideea de *carte, complică* analogiile: Firele urzelii constituie textul sacru (în doctrinele orientale aceste texte sînt descrise frecvent prin termeni al căror sens literal se referă la țesătură) și e arhetipul scrierilor tradiționale, în timp ce băteala constituie comentariul, glosa. Deci *ampoarea*, corespunzînd orizontalității, ca extensie a particularităților individuale, și *exaltația*, corespunzînd verticalității, superpoziției ierarhiilor supreme. În obiectele lui Silviu Oravițan-Crețu avem de a face cu «traduceri potențiale» ale acestor semnificații. Elementul vertical e conținut în structura lisă, peste care se suprapune o structură vibrantă— elementul orizontal. Există deci alternanța/simultaneitatea încordării ascensionale și relaxării senzoriale, a principiilor creatoare ce se potențează reciproc. (Dana Diminescu)

★

Această expoziție e strîns legată de ideea de *afirmație*. Livius Ciocârlie vorbea despre confortul sufletesc al privitorului și fără îndoială așa este. Confortul există pentru noi atunci cînd trăim senzația deplinătății. Nu altfel. Existăm nu confortabil, ci într-un tip de deplinătate. Aș spune că sărbătorescul acestei expoziții reprezintă însăși definiția unui tip tradițional de a fi și a gîndi despre sărbătoare; aurul e un metal purificator, o străveche esență a sărbătorii. În demersul său, Silviu Oravițan-Crețu pleacă de la valorile afirmative ale vieții sufletești; atitudinea sa față de categoriile arhetipale este una de onestitate fertilă. Și, în același timp, de joc. Artistul e un ludic așa cum ne-a obișnuit cu jocul o anume literatură a Evului Mediu. Tipul său de gîndire este unul al bucuriei și speranței. (Cornel Ungureanu)

★

Parcurgerea acestor imagini e stimulatoare, în mod semnificativ, și pentru analogii în alte discipline artistice. Dacă putem vorbi, în cazul lucrărilor lui Silviu Oravițan-Crețu, de o scriere ideogramatică al cărei sens e pierdut (obscur), fenomenul apare și în spectacolul muzical, în etnografie: să ne gîndim la costumele cu simboluri cosmice pe care le poartă colindătorii noștri în anumite zone; să ne gîndim la semnificația — odinioară precisă, acum difuză — a dansurilor populare. În mod direct, aceste imagini pot fi corelate cu sistemul compoziției bizantine. Suprapunerea monodiei (cîntare pe o voce, nestructurată, cu o continuă și complicată eflorescență) și a isonului (sunet ținut, o armătură fixă, ce se schimbă doar de cîteva ori în cursul melodiei). «Limitările» și infloreșcențele lucrărilor lui Silviu Oravițan-Crețu pot fi asociate unei atari mentalități componistice. Care este dezvoltată și de muzica actuală, repetitivă, minimală, făcînd explorări cu note puține (cazul lui Ștefan Niculescu, Octavian Nemescu, al regretatului Mihai Moldovan). Vedem deci că artele își trimit mesaje de limpezime. (Nicolae Boboc)

★

În pofida aparențelor, Silviu Oravițan-Crețu este un artist constant, egal sieși. Etapa peisajelor, cu exaltări cromatice țuculesciene, faza gestualistă, «fiziologică», ocultînd accesul la sens, perioada marilor scrieri «runice» și aceasta de acum au un substrat ontologic comun. Care este, de fapt, al culturii noastre, integrată culturii europene, în general. Răsfoind imaginile lui Silviu Oravițan-Crețu făceam, involuntar, asociații cu imaginile mandalice, cu rafinamentul grafic al manuscriselor irlandeze, cu cel cromatic al vechilor noastre broderii, cu manuscrisele noastre de secol XV. E în toate acestea o bucurie a facerii și o smerenie; e și un bun prilej pentru noi de a exulta în asociații de idei. (Deliu Petroiu)

★

Aș propune un drum de traversare verticală, arheologică, a picturii lui Silviu Oravițan-Crețu, unde ne întîlnim cu un conglomerat de arii culturale. În primul rînd lumea bizantină (incluzînd aici sfere ex-centrice, ca Armenia și Georgia). De aici vine

https://biblioteca-digitala.ro

aurul folosit/înțeles ca lumină (spirituală). De aici planitatea spațială și liniaritatea formală — convenția volumului și culorii. În ceea ce privește « realismul » picturii, e vorba, ca și în arta bizantină, de o transcendere aproape tragică a planului natural în planul transcendent; de fapt – transformarea unui lucru natural în altul spiritual. În schimb, Silviu Oravițan-Crețu nu practică asceza actului creator, pentru el imaginea are autonomia ei senzorială, este un obiect artistic, în sensul dat de renașterea acestui termen. Silviu Oravițan-Crețu a reușit să distileze apelurile unui spațiu istoric și să facă o conexiune peste timp între două sfere culturale ce ne caracterizează: orientul și occidentul. Față de colegi ai săi cu preocupări oarecum asemănătoare (Paul Gherasim, Horia Bernea, Sorin Dumitrescu), Silviu Oravițan-Crețu este un iconoclast; pentru el, figura umană, concretul, nu există. Subiectul său este cultura. (Radu Sperneac)

★

Mi se pare că singurul lucru care mi-a mai rămas de spus aici privește pe artist. Simt deci nevoia să vorbesc nu *despre*, ci *cu* artistul. Aș vrea, deci, să îl întreb pe Silviu Oravițan-Crețu (întrebare, subliniez, euristică și nu retorică), ce suport ontologic are această conversiune de tip simbolic – această trecere de la monumentalul penultimei expoziții la miniaturalul acesteia? Care este motivația profundă a acestui « Micromégas »? Voința de simbol nu e suficientă pentru a face o artă cu adevărat încărcată simbolic. Se cuvine ca artistul să fie, cel puțin în parte, neștiutor de simbolismul operei lui. Pe de altă parte, un artist apărut ex nihilo este o aberație. Existențialul și culturalul intră în rezonanță pentru a da naștere imaginii complexe a creatorului. De aceea vreau să întreb, care este mecanismul inefabil care a dus la acest tip de conversiune, pentru că, îndărătul acestor lumini aurifere eu nu mai întrezăresc vitalitatea de odinioară, ci descopăr contemplativitatea, care e oricum un formidabil pas înainte? (Coriolan Babeți)

★

Artistul și-a acordat privilegiul tăcerii.

---

ocheanul întors

șerban foarță

« Au commencement fut la Surprise »[1]. — Încep prin a mi-o exprima și eu: cine, în urmă cu doi ani și jumătate, în expoziția de la Dalles și, mai apoi, de la Bastion, și-ar fi putut închipui că pictorul ar fi în stare de astfel de rafinamente — de filigran și miniatură? Nu orice pictor, însă unul al unor zeci de metri pătrați de suprafață — restrîns, acum, la dimensiuni și, *eo ipso*, la minuții/rigori de grafică de carte. E ca și cum frescarul (sau freschistul), zugrav al murilor și bolții, ar coborî, spre seară, în scriptoriu, aplecîndu-se asupra unor file, ca să le orneze cu letrine, cu viniete, cu iluminuri . . . Tot ceea ce, în vastele panouri, era elan și spontaneitate, promptitudine și fluescență: un regim acuatic[2] al picturii, o prospețime propriu-zis *a fresco* și, pe alocuri, *dripping* și « tașism »: prelingeri, pete, « igrasii », lavajuri (căci depărtarea de obiect, de *pinax*, dădea, ea însăși, sens unor dezordini în aparență browniene, unui părelnic aleatorism) a devenit, aici, o aplecare, o plecăciune, o aplicațiune: umilitatea unei replieri; ca și o, dacă vreți, elucubrație — în, evident, accepție genuină: aceea de travaliu nocturn și anevoie, sub clar de lampă, vigilent; încît cutare propoziție a lui Tacit: « magna noctium parte unum librum elucubravit », pare a fi fost anume scrisă pentru pictorul, benedictin acum, care « lucrînd de-a lungul multor nopți, a alcătuit o carte, una » — Cartea unică a propriei expoziții. În rest, aceeași « gramatologie »: aceleași cartelări sau carelaje ale suprafeței picturale; și nu o altă *mise en pages*, decît acea stavromorfă, a vechinoilor lui pseudo-grafeme . . . Doar că ocheanul va fi fost, estimp, întors, obiectivul devenindu-i ocular; iar noi, întorși, ca Gulliver, din Brobdingnag în Lilliput! Libertatea mîinii, inspirația, o anume rafinată neglijență, un gestualism, cît îl îngăduie, desigur penița-n dansul ei aproape static, mai dăinuie — mărturisind de unitatea (și de viziune, și de execuție) a unui plastician din stirpea, altfel, proteică a unui Picasso. De unde, dacă vreți, și sincretismul, ce presupune însumare, nu sinteză, al respectivei expoziții: adevărată Arcă a lui Noe, la nivelu-i grafematic, scriptural. — Ideograma simili-niponă lîngă chirilică și arabesc; cartușul quasi-egiptiac, caligrafia vag-persiană lîngă chenare, frontispicii, majuscule de manuscris miniat; smalțul heraldic; blănuri, metode sau culori, alături de, așa-zicînd, *haiku*-ul plastic; Coranul limitrof Scripturii: aureolescența bizantină a fondului iconeriei contiguă antiiconismului islamic, ș.a.m.d. Toate acestea, nu fără surpriza reapariției, după ani, a unei, încă dibuinde și de un schematism canonic, figurativități antropomorfe.

Cît despre așa-zisele « hlamide », ceea ce vede-se numaidecît e marea lor somptuozitate: una, însă, fără opulență — dincolo de riscul, așadar, al unui moralnicesc impozit de fast, pe lux (și pe luxurie), al unei, prin urmare, *lex sumptuaria*. Și, de altminteri, ne asigură N. Steinhardt[3], în acest Bizanț după Bizanț « porfira, aurul se sublimează »; « alchimic », dobîndesc valori înalte: « simbolice », « curățitoare »; un asemenea « crăiesc orgoliu » nu e « deșert », nu e « malefic », e unul « vivificator » . . . Nu, oricum, un bijutier, un aurfaur, e pictorul acestor « zale lucii », sau al acestor argintii ferecături de tetravanghel — făcute, parcă, să primească o noimă, un mesaj, un duh (transliteral și nelumesc), tot astfel cum era potirul lui Iosif din Arimateea un receptacul al hematidrozei, curat și vrednic de aceasta. — Șanjante, funcție de mișcarea noastră, și efulgente sub lumina, la auroră sau crepuscul, a soarelui, pe care ele o solicită și o implică, sensul lor ultim e acela al unei zilnice, dar nu profane, epifanii glorios-solare.

Și, de aici, la ascetismul (ne,- însă, mortificator) al masivelor « pecetii » auree, în care scumpătatea însăși a aurului presupus se răscumpără prin excavajul minim și prin tiparul lor pristolnicesc.— Munificență, și aceasta, a unei arte, totuși, minimale.

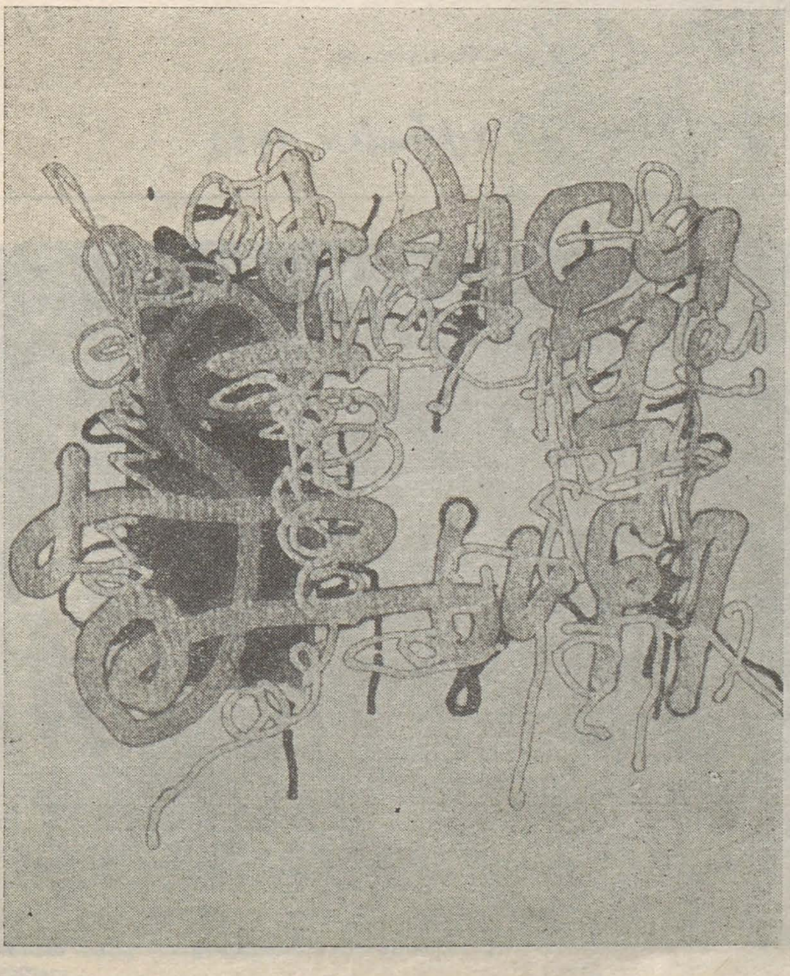
Concluziile sînt incluse.

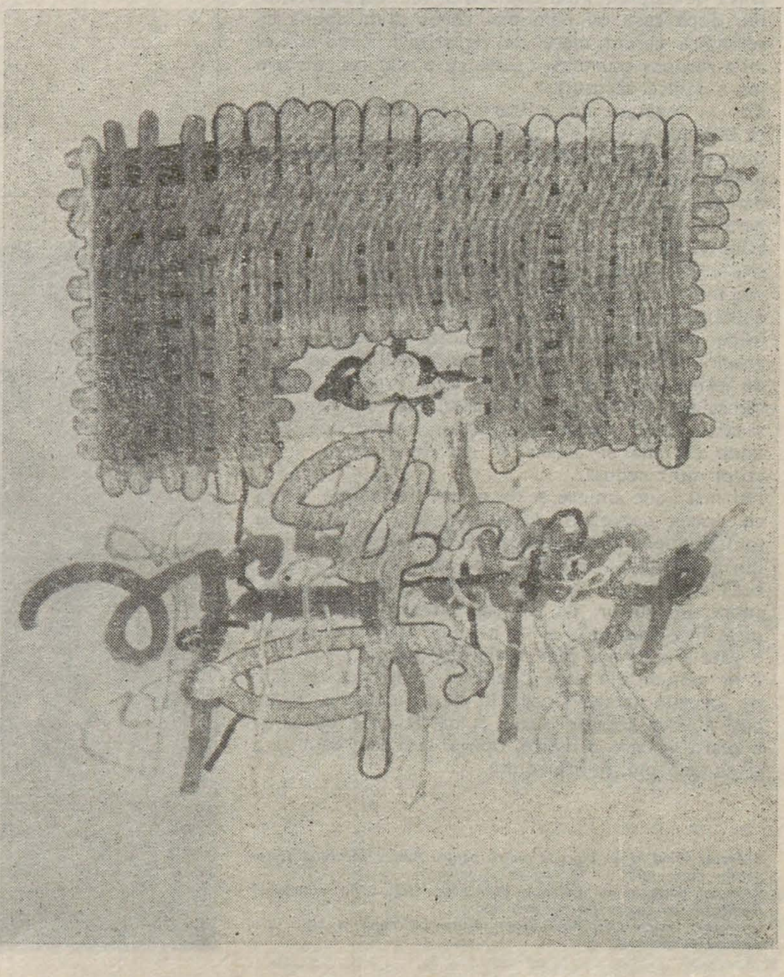
NOTE

[1] Paul Valéry, *Psaume S.*

[2] Nu cunosc tehnica modernului acrilic (în care excelează S.O.-C.); cred, însă, că, prin propria-i subțirime, prin transparență și fluiditate, el ține de culorile de apă, mai mult decît de cele uleioase.

[3] Cf. *Escale în timp și spațiu*, CR, 1987, pp. 243–244.



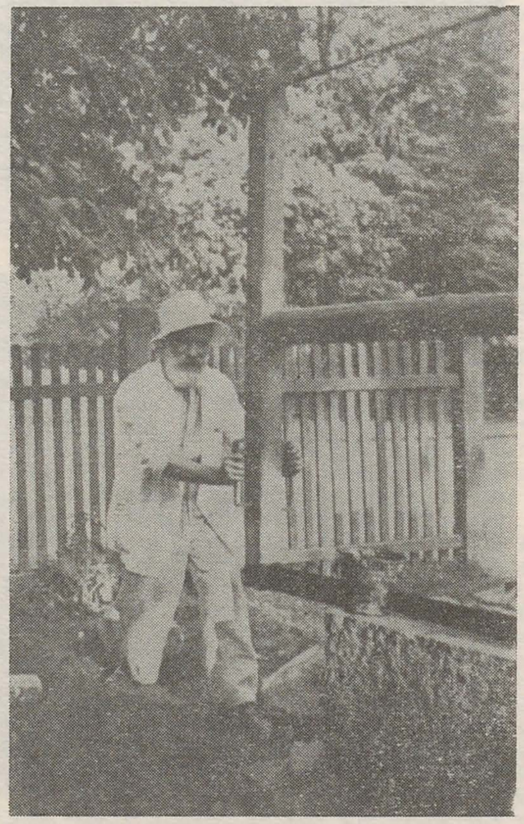


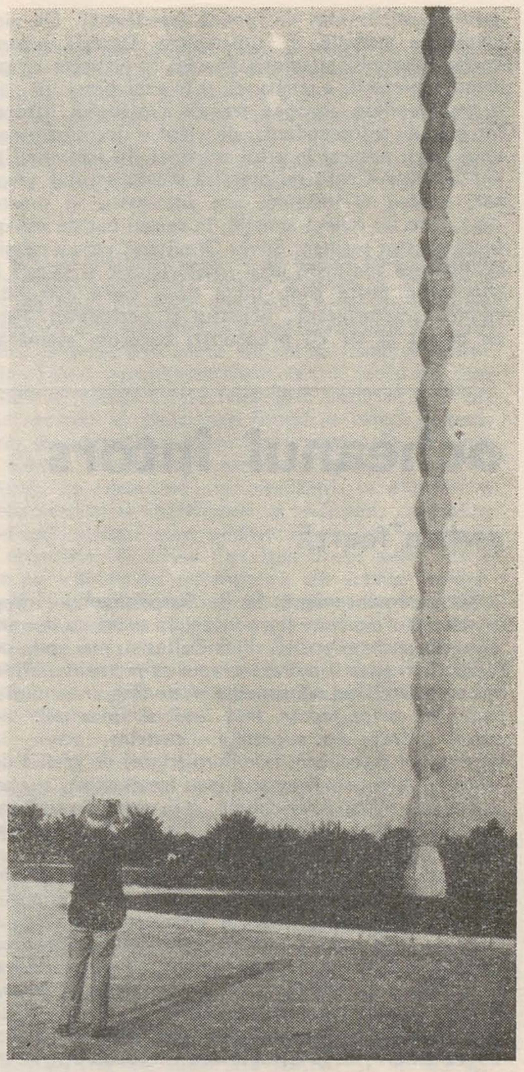
https://biblioteca-digitala.ro

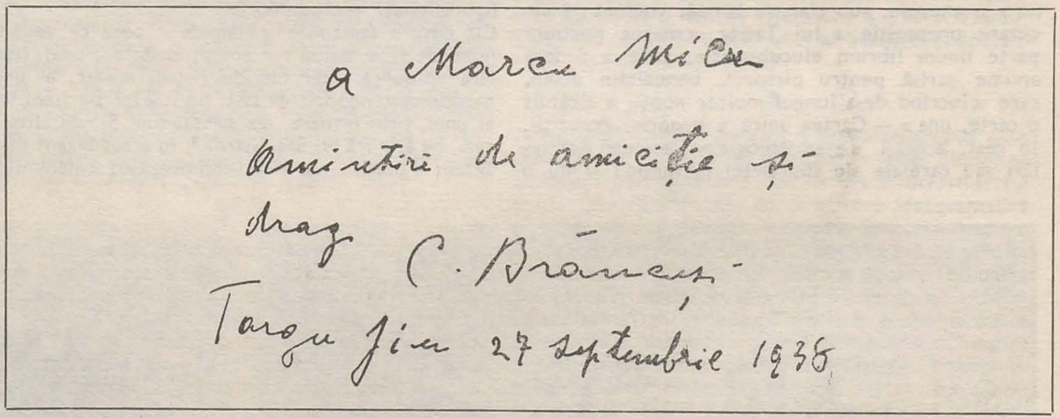
brâncuşi şi unele amintiri despre el

micu marcu

Brâncuşi a fost omul pe care l-am cunoscut bine în anii 1937—1938, cînd a venit la Tîrgu Jiu să dureze «Ansamblul sculptural» cunoscut, ca şi el, în întreaga lume.
M-am apropiat de el şi i-am devenit simpatic şi pentru faptul că nu-l sîcîiam cu întrebări despre operele lui. Era un om bun la suflet, prietenos, dar nu-i plăcea să i se pună întrebări asupra operelor sale în ceea ce priveşte însemnătatea şi semnificaţia lor. Totuşi am reuşit cîteodată, direct sau indirect, să-i aflu părerea despre operele sale din Tîrgu Jiu.
Mi-aduc aminte că atunci cînd s-a întors de la Paris, unde plecase pentru scurt timp, în septembrie 1938, mi-a adus acasă un teanc de cărţi de specialitate, şi o fotografie a sa, făcută de mine, pe care a mărit-o acolo şi pe care mi-a oferit-o cu o dedicaţie. Fotografie pe care o păstrez ca scumpă amintire. După aceea a dorit să meargă în grădina publică să vadă ce s-a mai lucrat în timpul cît a lipsit el. Ajungînd la «Masa tăcerii», s-a supărat rău cînd a văzut că pe suprafaţa mesei era o inscripţie săpată în piatră şi literele umplute cu plumb, iar pe o latură a mesei era fixată o placă pe care era scris numele lui. A cerut înlăturarea acestora, imediat. Atunci am îndrăznit să-l întreb: «Maestre, de ce nu admiteţi ca operele Dv. să vă poarte semnătura?». După ce s-a recules puţin, mi-a răspuns: «Cine-o vrea să ştie cine le-a făcut, are să afle».
Cu altă ocazie, cînd m-am dus să-l văd ce mai face, l-am găsit lucrînd la «Poarta sărutului», «Monument du baiser» cum îi zicea el. A lăsat lucrul, făcînd o pauză, că era cald, s-a apropiat de mine, m-a luat de braţ şi mi-a zis: «Hai, generale, să bem o bere» (eu eram doar locotenent atunci). În grădina publică, unde lucra, cam pe unde era restaurantul «Doina Gorjului», exista un bufet cu răcoritoare. În timp ce ne îndreptam spre o masă din grădină, văzîndu-l bine dispus, i-am mai strecurat o întrebare, cu multă grijă, ca să nu-l supăr. «Maestre, lumea întreabă ce faceţi Dv. aici?» La această întrebare, marele Brâncuşi a făcut cu mîna un semn în aer şi mi-a răspuns: «Peste 200 de ani vor afla ei ce fac eu aici». Apoi ne-am aşezat la o masă. Pînă să fim serviţi, a luat o hîrtie şi un creion şi mi-a schiţat un segment de pe arhitrava portalului. Mi-a explicat semnificaţia desenului, după care eu i-am mai cerut să-mi spună ce semnifică cercul mare de pe stîlpi? Zîmbind, el mi-a răspuns scurt că «Ceea ce e mic sus, e mare jos.» (adică sărutul).
Tot în legătură cu «Poarta sărutului», precizez că Brâncuşi a voit s-o amplaseze iniţial în afara grădinii publice şi anume la capătul str. Eroilor spre grădină, cu stîlpii de susţinere pe trotuarele străzii, dar tehnicienii de atunci nu i-au putut realiza, nici garanta susţinerea arhitravei, deschiderea între stîlpi fiind prea mare. A trebuit atunci să renunţe şi s-o amplaseze în grădină, micşorîndu-i deschiderea între stîlpi. De altfel aşa am văzut şi eu macheta pe masa de lucru a maestrului, cu deschiderea între stîlpi mai mare decît arată în realitate. În grădină amplasarea a fost să fie făcută mai aproape de ieşire. (Se poate constata după fundaţia care a rămas acoperită la sol, de asfalt.) Dar s-a renunţat şi la aceasta şi s-a amplasat mai în interior, pe locul unde se află şi astăzi şi cu deschiderea între stîlpi mult redusă.
Îmi mai aduc aminte şi de o altă întîmplare, aceea cu ocazia dezvelirii «Coloanei fără sfîrşit». Era multă lume. După ce Coloana a fost dezvelită, cineva din asistenţă l-a întrebat dacă monumentul e gata, dacă e terminat, şi dacă nu-i mai pune ceva deasupra, un vultur, un far, sau altceva. Brâncuşi s-a uitat încruntat la el şi i-a răspuns scurt: «lucrarea e gata şi nu-i mai pun nimic deasupra».
Prin renumitele sale opere şi dragostea sa faţă de locurile natale, Gorjul în care s-a născut, Brâncuşi a lăsat acestor locuri şi patriei sale opere de o mare valoare artistică, opere care vor dăinui, ca şi numele său, în eternitate.







Brâncuşi tăind la un bloc de piatră pentru Poarta Sărutului (fotografia autorului)
Brâncuşi fotografiind Coloana Infinitului (fotografia autorului)
Dedicaţie pe fotografia de mai sus
Brâncuşi, Lizica Codreanu, Léger, Irina Codreanu şi alţii la o serbare cîmpenească

https://biblioteca-digitala.ro

agenda u.a.p.

În luna august au avut loc la sediul Uniunii Artiștilor Plastici întrevederi cu următoarele personalități care ne-au vizitat țara: Burhan Dogançay, pictor și fotograf din Turcia; Rodica Perciali, directoarea muzeului etnografic românesc din Chicago; Svilen Blajev, Stanislav Pamouktiev, Dimitr Ciolakov, pictori din R. P. Bulgaria, comisari ai expoziției de artă plastică bulgară organizată la București; Frant Cerneak, Maia Juhkam, Süren Faroian, reprezentanți ai Fondului Plastic din U.R.S.S., delegați oficiali în cadrul schimburilor culturale dintre U.A.P. din R.S. România și U.A.P. din U.R.S.S.

calendar

maria clara manolescu (n. 3 august 1897), pictor-grafician, București

avachian arutin (n. 10 august 1903), pictor, București

constanța ștefan demetriade (n. 21 august 1908), pictor, București

abody nagy béla (n. 13 august 1918), pictor, Cluj-Napoca

constanța dogeanu (n. 22 august 1923), artist decorator, București

gheorghe matei (n. 6 august 1928), scenograf, Brăila

coriolan hora (n. 17 august 1928), pictor, Oradea

ion n. țarălungă (22 august 1928), pictor, București

adrian podoleanu (n. 26 august 1928), pictor, Iași

victor nicolae crețulescu (n. 1 august 1938), scenograf, București

dan strîmbu (n. 3 august 1938), grafician, Ploiești

rodica mazilescu (n. 8 august 1938), artist decorator, București

corneliu ionescu (n. 11 august 1938), pictor, Iași

teodor botiș (n. 20 august 1938), pictor, Cluj-Napoca

dans ce numéro:

Le présent numéro de notre revue paraît sous le signe du 44e anniversaire de la fête nationale de la Roumanie — le 23 Août — jour de la libération de notre pays du joug fasciste. À cette occasion sont remémorées des personnalités marquantes de l'art roumain moderne (C.I. Stăncescu, Lucian Grigorescu, George Juster, Ștefan Szóny). La vitalité de notre art contemporain est soulignée à travers l'œuvre d'artistes remarquables tels que Eugen Popa (peintre, dessinateur, graveur, promoteur d'un complexe culturel et artistique à Săvîrșin), Margareta Sterian (peintre, poète et traducteur qui a marqué son 90e anniversaire par une nouvelle exposition). Sous la rubrique « Présences roumaines » est fait un utile parallèle entre la sculpture et l'art graphique roumains (présentés au public yougoslave dans l'ample exposition ouverte à Belgrade) et l'art du peuple voisin et ami. Sont présentés aussi quelques artistes représentatifs de la jeune générations: Delia Șerban-Brândușescu, Ioan Gnand, Miron Agafiței, Mircea Popescu. On notera également un essai sur l'art de la perspective pendant la Renaissance, une étude théorique sur l'art naïf ainsi que l'article consacré au souvenir du peintre militant David Alfaro Siqueiros.

eugen popa

Né le 14 avril 1919 à Julița-Arad. Etudie la peinture et la gravure à l'Académie de Beaux-Arts de Bucarest (1939—1944). Débute en 1943 au Salon d'Automne à Bucarest et depuis participe régulièrement aux Salons officiels de peinture et d'art graphique, ainsi qu'à de nombreuses expositions collectives et de groupe. Expositions personnelles à Bucarest (1958, 1962, 1969, 1974) et en Hollande (1984). Expositions à l'étranger: 1956 — Vienne; 1958 — Moscou (Exposition des pays socialistes); 1959— Minsk, Riga, Belgrade, Budapest; 1960 — La Prague, Bratislava, Berlin (R.D.A.), Athènes, Istanbul, Ankara, Le Caire, Alexandrie, Damas; 1961 — Genève, Paris, Moscou; 1962 — Hangzhow (Chine); 1966— Londres, Berlin (R.F.A.), Paris, Tel Aviv; 1968 — Brescia; 1969 — Catania, Tunis, Padoue, Moscou, Talin Torino ; 1970 — Portland (U.S.A.), Turin, Este, Rome, Barcelone, Varsovie; 1973 — Sofia; 1974 — La Haye; 1975 — Haarlem; 1977 — Pekin, Shanghai; 1980 — Sofie; 1984 — Laren; entre 1960—1962 enseigne à l'Institut d'Arts Plastiques de Hangzhow (Chine). Ancien professeur titulaire à l'Institut d'Arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest. Oeuvres d'art monumental à Bacău (1964, mosaïque); Turnu Severin (1965), Buzău (1972), Giurgiu (1979 — en collaboration avec Gina Hagiu-Popa).
Prix: 1943 — Prix: « Anastase Simu » pour la gravure; 1948 — IIe Prix pour la peinture; 1959 — Prix « Ion Andreescu », decerné par l'Académie Roumaine.

delia brândușescu-șerban

Née le 12 octobre 1954 à Arad. Diplômée de l'Institut d'Arts Plastiques « Nicolae Grigorescu » de Bucarest. Débute en 1978. Participe aux Expositions départamentales de la Filiale U.A.P.-Arad, ainsi qu'aux expositions des jeunes artistes (1978—1988). Expositions thématiques: « L'arbre, I, II »— Arad, Timișoara (1981, 1982), « Esthétique urbaine » — Arad (1980, 1986); Biennale des jeunes artistes — Alba Iulia (1984), Tg. Mureș (1985), Baia Mare (1988). Expositions annuelles et biennales de peinture et de sculpture — Bucarest (1979, 1980, 1982, 1986, 1988); Biennale de Petite Sculpture — Arad (1987); Biennale de dessin — Arad (1988). Expositions de la Filiale U.A.P.-Arad en Hongrie: Orosháza (1981), Bekescsaba (1984). Participe aux Symposiums de sculpture « Malul Mureșului » — Arad (1980, 1981), Zărand-Arad (1984) et au Symposium international de sculpture de Villány-Hongrie (1985).

ioan gnandt

Né en 1951 à Arad. Diplômé de la Faculté de dessin de l'Université de Timișoara. Participe depuis 1974 à de nombreuses expositions d'État, départamentales, collectives et de groupe, ainsi qu'aux expositions des jeunes artistes.
1974—1977 — participe aux expositions de la filiale U.A.P. de Bacău; 1979 — Timișoara, Arad; 1980, Arad, (« Esthétique urbaine »), Bucarest (Salon républicain d'art graphique). 1981 — Arad, Sibiu (« L'arbre », exposition thématique; exposition de scénographie), Bucarest, Sf. Gheorghe; 1982 — Bucarest (Triennale de scénographie), Timișoara, Arad,; 1983 — Orosháza — Hongrie (Exposition collective des artistes d'Arad), Bucarest; 1984 — Alba Iulia (Biennale des jeunes artistes), Bucarest, Arad; 1985 — Bucarest, Arad, Timișoara; 1986— Bucarest, Tg. Mureș, Arad (Esthétique urbaine); 1987 — Bucarest, Arad; 1988 — Arad (Biennale de dessin); Exposition personnelle à Arad (1983).
Prix: 1986 — Ier Prix du concours pour l'affiche de la Croix rouge, Bucarest.

mircea popescu

Né le 11 mars 1954 à Bucarest. Diplômé de l'Institut d'Arts Plastiques « Nicolae Grigorescu » de Bucarest, section verre-céramique (1979). A partir de 1978 participe à toutes les expositions d'art décoratif (municipales, Triennales, Quadriennales) organisées à Bucarest, à de nombreuses expositions de groupe aussi qu'aux expositions des jeunes artistes (1984, 1987).
Exposition personnelle en 1982 à Bucarest.
Expositions à l'étranger: 1983, 1985, 1987 — Pérouse, Biennale internationale de céramique; 1985 — Ravenne, Biennale internationale de Petite Sculpture; 1987 — Soubotica (Yougoslavie), Triennale internationale de Céramique; 1988 — Exposition collective d'art roumain en Yougoslavie. Participe aux Symposiums de sculpture de Piatra Neamț (1983) et au Symposium international de céramique organisé à Siklös (Hongrie) (1985).

rodica chișu

Née le 23 avril 1938 à Sighetu Marmației.
Diplômée de l'Institut d'Arts Plastiques « Ion Andreescu » de Cluj-Napoca, section art graphique (1963). Débute en 1963. Participe aux expositions d'État ainsi qu'à d'autres manifestations collectives et de groupe organisées à Brașov et Bucarest. Expositions personnelles à Sibiu (1965, 1967, 1977, 1978, 1988), Cluj Napoca (1977), Bucarest (1973, 1976, 1983). Expositions à l'étranger: Riga — 1971; Barcelone — 1975; Sofie (1977); Dortmund (1977); Washington (1981).
Décorations murales — mosaïques à Blaj (1973 en collaboration avec I. Chișu et N. Iorga) et Reșița (1981 en collaboration avec I. Chișu et C. Ilea).

miron agafiței

1948 — né à Jassy
1973 — diplomé de l'institut d'Arts Plastiques « N. Grigorescu » Bucarest. Expositions personnelles:
1968 — Cluj-Napoca, 1973, 1977, 1984 — Bucarest
Expositions collectives:
1972, 1974 — Iassy; 1986 — Botoșani; 1983—1988 — participe à la majorité des expositions républicaines et municipales
Expositions internationales:
1981 — Vienne; 1985 — Pécsi, 1986 — Tuzla (Yougoslavie) 1986 — Nouméa (Nouvelle Calédonie) exposition internationale « Le cocotier »; 1987 —Mexico (International Biennal of Visual/Experimental Poetry 1987—1988)
1988 — exposition internationale « Amici dell' pommero » (Milano)
1988 — Pécsi « Rajz/Drawing''88 ».
Ses peintures sont exposées dans des collections d'état et particulières de: Brasil, Chile, Colombie, France, R.F. Allemande, Yougoslavie, Hollande Méxique, Nouvelle Calédonie, Espagne, Etats-Unis

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro